کلاسیکی مغربی تنقید

ڈاکٹر محمد یٰسین

کلاسیکی مغربی تنقید

کلاسیکی مغربی تنقید

(افلاطون، ارسطو، لانجائنس اور ہوریس

کے

ادبی نظریات کا تاریخی و تنقیدی جائزہ)

ڈاکٹر محمد لیسین

انجمن ترقی اردو (ہند) دلّی

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اردو ہند ــــــ ۲۶۴

اشاعت مارچ ۱۹۷۵ء
طباعت کوہ نور پرنٹنگ پریس دہلی
قیمت ۶ روپے

سرورق کے۔اے۔خان

فہرستِ مضامین

انتساب

پروفیسر اسلوب احمد انصاری
کے
نام

تعارف

کہا جاتا ہے کہ مغربی ادبی تنقید کی ابتدا ہومر سے ہوئی۔ کیونکہ اس کے رزمیہ "ایلیڈ" میں پہلی بار ادبی تنقید کے مبہم اشارے ملتے ہیں۔ بعد میں اس روایت کو یونانی فلسفیوں نے آگے بڑھایا۔ چونکہ قدیم یونان میں سب سے زیادہ مقبول صنفِ ادب ڈرامہ تھی۔ اس لیے یونانی فلسفیوں نے انھیں ڈراموں کے بارے میں پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا اظہار کرکے ادبی تنقید کی بنیاد رکھی۔

افلاطون اور ارسطو فائینز۔ وہ پہلے یونانی فلاسفر ہیں جنھوں نے ادبی تنقید کے باقاعدہ اصول وضع کیے۔ یہ اور بات ہے کہ اس فن پر ان کی کوئی باقاعدہ تصنیف نہیں ہے۔ افلاطون کے مختلف مکالموں میں شاعری کے بارے میں اس کے نظریات بکھرے ہوئے ہیں۔ تنقید کے نقطۂ نظر سے اُس کی "جمہوریہ" اور "قوانین" اہم ہیں کیونکہ ان تصانیف میں اس کے تنقیدی نظریات نسبتاً زیادہ واضح اور منظم صورت میں ملتے ہیں۔ افلاطون نے خالص شاعرانہ اور ادبی پہلوؤں کے بجائے فلسفیانہ اور اخلاقی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی ہے۔ اسی طرح ارسطو فائینز۔ کے FROGS میں ڈرامے پر تنقیدی خیالات کا اظہار کیا گیا ہے یہ خیالات اس حد تک معروضی یا منظم نہیں ہیں کہ ان کی بنیاد پر یونانی ڈرامے پر باقاعدہ تنقیدی نظریات مرتب کیے جا سکیں۔

افلاطون کے شاگرد ارسطو نے "علم فصاحت" اور "بوطیقا" جیسی کتابیں لکھ کر پہلی بار ادبی تنقید کی باقاعدہ بنیاد رکھی۔ ارسطو کے تنقیدی نظریات صدیوں تک مغربی تنقید پر چھائے رہے۔

ارسطو کے بعد اگر کسی اور یونانی فلسفی نے ادبی تنقید میں کوئی اہم اضافہ کیا تو وہ لانجائنس تھا۔ جس نے ON THE SUBLIME نام سے ایک مقالہ لکھا۔ اس مقالے میں فن بلاغت کے تمام اہم پہلوؤں سے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ اس کے بعد یونان کا زوال شروع ہو گیا اور لگ بھگ ڈیڑھ سو سال بعد شمع علم رومیوں کے ہاتھوں میں آئی۔ ہورس

نے یونانی فلسفیوں سے استفادہ کر کے فنِ تنقید کو نئے نظریات سے آشنا کیا۔

اگرچہ مغربی تنقید ان فلسفیوں کے نظریات سے بہت آگے آچکی ہے لیکن آج بھی کوئی ادبی نقاد ان کے مطالعے کے بغیر کوئی بڑا کام نہیں کر سکتا۔

انجمن ترقی اُردو (ہند) نے تیس چالیس سال پہلے عزیز احمد کا کیا ہوا بوطیقا کا اُردو ترجمہ شائع کیا تھا۔ اہلِ اُردو کو یونانی تنقید سے آشنا کرنے کی یہ پہلی کوشش تھی۔ ہمیں خوشی ہے کہ اس سلسلے کی دوسری کتاب بھی انجمن شائع کر رہی ہے۔ ڈاکٹر محمد یٰسین انگریزی ادب کے استاد ہیں۔ اُردو ان کی مادری زبان ہے اس لیے اس موضوع کے ساتھ انھوں نے پورا پورا انصاف کیا ہے۔ افلاطون اور ارسطو فائیز۔ تک کے تنقیدی نظریات کا جائزہ لے کر ارسطو کی "بوطیقا" لانجائنس اور ہوریس کی تصنیفات میں سے متعلقہ حصوں کا ترجمہ کیا ہے۔ یٰسین صاحب نے ترجمہ اتنی شگفتہ اور سلیس زبان میں کیا ہے کہ موضوع کی پیچیدگی کے باوجود پڑھنے والوں کے ذہن پر بوجھ نہیں پڑتا۔ انجمن بڑے فخر کے ساتھ ڈاکٹر یٰسین کا یہ کارنامہ پیش کر رہی ہے۔

خلیق انجم
جنرل سکریٹری

انجمن ترقی اُردو (ہند) دلّی

پیش لفظ

کلاسیکی مغربی تنقید پر اردو میں کتاب لکھنے کی پہلی تحریک راقم الحروف کو کم و بیش پندرہ سولہ سال پہلے ہوئی تھی جب شعبۂ انگریزی (مسلم یونیورسٹی) میں منصبی فرائض کے سلسلے میں یورپی ادب اور مشاہیر سے متعارف ہونے کا باقاعدہ موقع ملا۔ مارچ جون ۱۹۵۸ء کے دوران "ہماری زبان" (زیر صدارت پروفیسر آل احمد سرور) میں "شعر و شاعری: مغربی تنقید کے آئینہ میں" کے زیر عنوان شائع ہونے والے مضامین ایک حد تک وہ خاکہ فراہم کرتے ہیں جن کی مدد سے کلاسیکی یونانی و رومی تنقید پر لکھنے کا حوصلہ ہوا۔

یورپ کے کلاسیکی مشاہیر کا ذکر تبرکاً "مقدمۂ شعر و شاعری"، "کاشف الحقائق" اور "شعر العجم" میں مل جاتا ہے لیکن ان تصانیف میں تنقید کے نقطۂ نگاہ سے کسی خاص مواد کی تلاش ہمارے لئے بے سود ہے۔ مغربی کلاسیکی تنقید کے سلسلہ میں عزیز احمد نے پہلی باقاعدہ کتاب "بوطیقا یا فن شاعری" (جو ارسطو کی شاہکار تصنیف POETICS کا اردو ترجمہ ہے) لکھ کر اردو تنقید پر بڑا احسان کیا۔ آزادی کے بعد تنقید اور اصول تنقید پر اردو میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں مگر کلاسیکی تنقید کو یونانی اور رومی تاریخ کے تناظر میں پیش کرنے کا خواب اب تک شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکا ہے۔ راقم الحروف نے زیر نظر تالیف میں کلاسیکی ادب کے پس منظر میں افلاطون، ارسطو

لانجائنس اور ہوریس جیسے مشاہیر کے ادبی نظریات کا تاریخی اور تنقیدی جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان مشاہیر کے اہم تنقیدی کارناموں کو پیش کرنے سے پہلے تعارفی نوٹ دیئے گئے ہیں تاکہ پڑھنے والوں کو تسلسل کا احساس رہے۔ افلاطون کے تنقیدی نظریات اس کی مختلف تصانیف میں منتشر ہیں مگر اس کتاب کے لیے چند خاص اقتباسات کے ترجموں پر ہی اکتفا کی گئی ہے۔ ارسطو کی "بوطیقا" کا از سر نو مکمل ترجمہ کیا گیا ہے لیکن یونانی ادب کے قدیم تلمیحات اور قواعد و عروض کے نسبتاً غیر ضروری مباحث کو نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ لانجائنس کی "بلاغت" اور ہوریس کی "فن شاعری" کو تقریباً پوری طرح اور شاید پہلی دفعہ اردو میں پیش کیا گیا ہے۔ ہر باب کے خاتمہ پر بنیادی تنقیدی مسائل سے بحث ہے تاکہ مصنف کے نظریات بخوبی ہمارے سامنے آجائیں۔ اس کوشش میں کتنی کامیابی ہوئی ہے اس کا فیصلہ ناظرین خود کر سکتے ہیں۔

"کلاسیکی مغربی تنقید" کے ابتدائی ابواب کی تیاری میں جارج سینٹبری (GEORGE SAINTSBURY) کی "ادبی تنقید کی تاریخ" (کلاسیکی و ازمنہ وسطیٰ) اور ومساٹ و کلینتھ بروکس (WIMSATT & CLEANTH BROOKS) کی "ادبی تنقید کی مختصر تاریخ" سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا ہے۔ افلاطون کے مکالمات اور دیگر تصانیف کے لئے A.D. LINDSAY اور B. JOWETT کے انگریزی ترجموں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ اکثر اقتباسات J.D. DENNISTON کی مشہور تصنیف "یونانی ادبی تنقید" سے ماخوذ ہیں۔ ارسطو کی "فن شاعری" کے کئی مستند ترجمے انگریزی میں موجود ہیں۔ راقم الحروف نے BUTCHER اور BYWATER کو خاص طور پر اہمیت دی ہے۔ لانجائنس کی "بلاغت" کے لئے W. RHYS ROBERTS اور ہوریس کی "فن شاعری" کے لئے T. A. MOXON کے مستند تراجم کو ترجیح دی گئی ہے۔

ادبی ترجمہ کا کام کچھ یوں بھی زیادہ آسان نہیں ہوتا۔ اس پر کلاسیکی تنقید کا ترجمہ ہفت خواں طے کرنے سے کم نہیں۔ یہی نہیں یونانی اور لاطینی زبانوں سے ناواقفیت

کی بنا پر "زبانِ یارِ من ترکی و من ترکی نمی دانم" کے بمصداق اپنی بے بضاعتی کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ انگریزی ترجموں سے اردو ترجمہ کرنے کے معنی بقول افلاطون "نقل کی نقل" پیش کرنا ہے۔ اس التزام کے باوجود ہمارے لئے فی الحال کوئی دوسرا چارہ کار نہیں۔ البتہ زیر نظر کتاب کی ترتیب کے سلسلہ میں مؤلف نے لفظی ترجمہ سے قطع نظر کر کے اس بات کی کوشش کی ہے کہ اصل متن کی روح اردو کے قالب میں آجائے اور کہیں سے نفسِ مطلب نہ الجھنے پائے۔ ترجمہ کے لئے ادبی اصطلاحات کا مسئلہ بھی اپنی جگہ کچھ کم اہم نہیں۔ مغربی افکار و تصورات کو اردو میں پیش کرنے کے لئے نئی اصطلاحوں کو وضع کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ ممکن ہے زیر نظر کتاب میں بیشتر اصطلاحیں "ایجاد بندہ" ثابت ہوں لیکن مجھے امید ہے کہ آئندہ اس تالیف پر اضافے ہوں گے اور اس صنف میں لکھنے والے اردو بورڈ کے وضع کردہ اصطلاحات سے استفادہ کر سکیں گے۔

"کلاسیکی مغربی تنقید" کی تکمیل میں پروفیسر آل احمد سرور، سابق صدر شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ اور پروفیسر اسلوب احمد انصاری صدر شعبۂ انگریزی کا شکریہ ادا کرنا اپنا مقدس فریضہ سمجھتا ہوں۔ انجمن ترقی اردو ہند دہلی نے اس کتاب کو شائع کر کے میری عزت افزائی کی ہے اس کے لئے میں انجمن کے ارباب حل و عقد بالخصوص سکریٹری جناب خلیق انجم صاحب کا ممنون ہوں۔

محمد یٰسین
شیخ منزل، علی گڑھ

۲۴ جنوری ۱۹۷۵ء

پہلا باب

یونانی تنقید

دیباچہ :-

ادبی تنقید کی قطعی تعریف اگرچہ مشکل کام ہے مگر محدود معنوں میں اسے ادب میں اچھے اور برے کے تعین کی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس تلاش میں نقاد اصناف کی فنی خصوصیات اور مصنف کے نفسیاتی محرکات اور فکری نظام کو بھی واضح کرتا ہے اس سلسلہ میں یہ امر قابل غور ہے کہ نقاد محض ادبی حدود میں مقید نہیں رہتا بلکہ دوسرے علوم سے استفادہ کر کے تنقیح و تفحص اور تحسین و تہذیب کا بھی حق ادا کرتا ہے۔ جمالیاتی مفکروں کی طرح وہ فن پارے میں حسن کی اصل کا پتہ لگاتا ہے۔ اخلاقی اور سیاسی فلسفیوں کی طرح وہ افراد اور معاشرہ پر حسن کے اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ محققوں کی طرح وہ متن کی صحت اور نسخہ کی صداقت کا خیال رکھتا ہے اور شارحین کی طرح وہ قواعد اور صنائع بدائع کے اصول کی روشنی میں فن پاروں کے خارجی محاسن کا بھی تجزیہ کرتا ہے۔

تنقید الہام و تفہیم و تربیت ذوق اور ادراک حقیقت کا ایک ذریعہ ہے لہذا نقاد مصنف اور قاری کے درمیان ایک ناگزیر کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ نہ صرف مخصوص ادبی بصیرت کا مالک ہوتا ہے بلکہ اس کے اندر حقیقت کو سمجھنے کی

لگن اور فن پارے کی تنظیم، ترتیب اور انتخاب کے ذریعہ دوسروں کو بھانے کا جذبہ بھی موجود ہوتا ہے وہ جب کسی تخلیقی کاوش کو مخصوص اصول و ضوابط کی کسوٹی پر رکھ کر پرکھتا ہے تو کھرے کھوٹے کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ وہ اس کوشش میں دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرتے ہوئے بھی ادیب کا ہم شعور اور ذہنی طور پر اس کا رفیق کار ہوتا ہے وہ ترجمانی، تفسیر، تشریح اور تحلیل و تجزیے سے فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے اور پھر اعلیٰ ادب کے معیاروں پر جانچنے کے بعد ذاتی و کائناتی، مقامی و آفاقی اور وقتی و ابدی عناصر میں تمیز کر سکتا ہے۔ اس طرح تنقید خود تخلیقی ہو کر نئی تخلیق کے لئے شمع راہ بن سکتی ہے۔ ابتدائی یونانی نقادوں کو جدید تنقیدی نظریات کا کوئی خاص اندازہ نہیں تھا مگر غیر شعوری طور پر انھوں نے اپنے ادب کی تنقید اور اس پر محاکمہ کرتے ہوئے ایسے اصول وضع کئے جن کی اہمیت سے آج بھی انکار ممکن نہیں۔

یونان میں ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی علم فصاحت (RHETORIC) کی تاریخ میں پائے جاتے ہیں۔ یونانیوں نے فن خطابت میں مہارت حاصل کرنے کے لئے متعدد اصول و ضوابط مرتب کئے جن کا اطلاق ادب پاروں پر بھی ہوا۔ یونانی عالموں نے تقریر تحریر میں وحدتِ تاثر پر بہت زور دیا۔ انھوں نے اپنے شاگردوں کو شاعروں، نثر نگاروں اور ڈرامہ نویسوں کے فنون اور اسالیب بیان سے استفادہ کرنے کی بھی تلقین کی۔ یونانی ادبی تنقید کے تحت ایسے موضوعات لازمی طور پر زیر بحث آتے ہیں جو مقاصد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ادبی اہمیت کے لحاظ سے ہم اس تنقیدی سرمایہ کا جائزہ تمثیل یا ڈرامہ، جمالیات اور فصاحت کے زیر تحت کر سکتے ہیں۔

(۱) ڈرامہ کی تنقید:۔ مؤرخوں اور عالموں کا خیال ہے کہ یونان میں طربیہ ڈرامہ پر تنقید کے اثرات اس زمانہ میں بھی موجود تھے جب یہ ڈرامے مذہبی تقاریب کے موقع پر پیش کئے جاتے تھے۔ ان

ڈراموں کی روایت چوتھی صدی قبل مسیح تک باقی رہی۔ قدیم طربیہ ڈرامہ میں ادبی، سیاسی اور اخلاقی قدامت کی طرف رجحان عام ہے چنانچہ نقادوں نے اپنے ہم عصر ڈرامہ نگاروں کی لفاظی، مصنوعی زبان کے استعمال، لفظی گھن گرج اور بحور و اوزان میں مختلف تجربوں کا مذاق اڑایا ہے۔ ارسطوفانیز (APISTOPHANES) کے ڈرامے ہمارے لئے آج بھی محض اس وجہ سے قابل قبول ہیں کہ ان میں نہ صرف یونانی ادب پر تنقید ملتی ہے بلکہ ہمیں ان سے یونانی تنقید کی ارتقا کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس زمانہ میں ہر کس و ناکس ادب اور فن پر اظہار خیال کرتا تھا اور اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ تبادلۂ خیال سے نئے نئے پہلو سامنے آتے رہتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تنقید امتداد وقت کے ساتھ مخصوص فن ہوتا جا رہا تھا اور لازمی طور پر اس کے لئے نئے نئے اصطلاحات وضع کئے گئے۔

آگاتھون (AGATHON) کے ادبی کارناموں کے متعلق ہماری معلومات محدود ہیں لیکن اس کی تصانیف کے جو اجزا ہم تک پہونچے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فن اور "ذاتی اپج" اور ڈرامہ کے امکانی مسائل پر سوچی سمجھی رائے رکھتا تھا جس سے اس کے فن کے نظریاتی پہلو پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

(۲) فلسفیانہ تنقید: جہاں تک فلسفیوں کے تنقیدی فرمودات و ارشادات کا تعلق ہے سب سے پہلے ہمارا ذہن افلاطون کی طرف متوجہ ہوتا ہے اس لئے کہ ادبی تنقید کی ابتدا باقاعدگی سے افلاطون نے ہی کی۔

ابتدائی زمانہ میں یونانی فلسفی مادہ اور کائنات کے مسائل میں اس طرح الجھے رہے کہ انھیں کسی دوسری قسم کی تحقیقات کا موقع ہی نہ ملا۔ لیکن جب یونانیوں نے علم سیاست کا مطالعہ شروع کیا تو ان کے سامنے ایسے مسائل آئے جن کا حل تلاش کرنا بہت ضروری تھا۔ مثلاً "ایک مثالی جمہوریہ میں کس قسم کی شاعری اور موسیقی کے لئے اجازت ملنی چاہیئے"؟ اور "شاعری اور موسیقی

پر رائے دینے کے لیے کس قسم کے اصول وضع کرنے چاہئیں"۔

افلاطون کی تصانیف میں فن کے متعلق حوالے اور اشارے اکثر پائے جاتے ہیں مگر اس کا سب سے مربوط نظریہ اس کے "جمہوریہ" (PEUBLIC) اور اس کے "قوانین" (LAWS) میں ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اکثر فن کو اخلاقیات کے آئینہ میں دیکھتا ہے اور خیر و حسن کے درمیان مطابقت کی کوشش کرتا ہے مگر اس سلسلہ میں دو باتوں کا ضرور خیال رکھنا چاہیئے۔ پہلی بات یہ ہے کہ "جمہوریہ" اور "قوانین" میں افلاطون بنیادی طور پر جمالیات سے نہیں بلکہ سیاسیات سے بحث کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یونانیوں کی اخلاقیات پر جمالیات کا ایسا گہرا عکس ہے جس سے پہلو تہی ممکن نہیں۔ "جمہوریہ" میں ادب پر بحث تیسرے باب میں آتی ہے جب افلاطون اپنے مثالی جمہوریہ کے سربراہوں کی تعلیم کا مسئلہ اٹھاتا ہے اور پھر دسویں باب میں اس پر مفصل بحث کرتا ہے تیسرے باب میں افلاطون نے شاعر اور شاعری کی حدود متعین کر دی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر کو صرف بیان سے کام لینا چاہیئے نہ کہ نقالی اور محاکات سے۔ اس طرح اس نے رزمیہ شاعری اور المیہ ڈرامہ کا بیشتر سرمایہ خارج از بحث کر دیا۔

دسویں باب میں افلاطون نے فن کی مابعد الطبیعات اور نفسیاتی محرکات سے بحث کی ہے۔ یہاں اس نے نقالی سے حقیقت کا عکس مراد لیا ہے۔ اس کے نزدیک واقعی دنیا "حقیقی دنیا" کی عکس ہے۔ اس لئے فنون لطیفہ میں اس کی ترجمانی نقل کی نقل ہے۔ یہی نہیں افلاطون فن ادب (بالخصوص تفریحی ادب) کو نفسیاتی اور اخلاقی بنیادوں پر قابل تعزیر سمجھتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ ہر فن کار کے ذہن میں اعلیٰ و ادنیٰ عناصر کے درمیان تفوق کی جنگ ہوتی رہتی ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ادنیٰ عناصر جن میں تفریحی عنصر زیادہ ہوتا ہے، حاوی رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ شاعری اور ڈرامہ ہمارے ایسے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں جن کا سدباب ہمارا اولین مقصد ہونا چاہیئے۔

"قوانین" میں افلاطون نے اچھی تعلیم کے سلسلہ میں ادب اور فن سے بھی بحث

ہے۔ ہمیں اپنے شہریوں کو اچھے ادب سے روشناس کرانا چاہیئے لیکن اچھا ادب کیا ہے؟ حقیقت آفرینی یا محض انبساطِ طبع؟ افلاطون کہتا ہے کہ ہمارے لیے زیادہ مناسب یہ ہے کہ سچے اور اخلاقی ادب کی تلقین کریں اور محض تفریحی ادب سے احتراز کریں۔

ارسطو نے ادب کے موضوع پر "علمِ فصاحت" (RHETORIC) اور نامکمل "بوطیقا" (POETICS) میں شرح و بسط کے ساتھ لکھا ہے۔ محاکاتی فن اور شاعری پر اس کے نظریات "بوطیقا" میں ملتے ہیں۔ ارسطو نے سب سے پہلے افلاطون کے اس نظریے کی تردید کی کہ شاعری کو پرکھنے کا معیار "حقیقت" ہے نہ کہ "ذہنی انبساط"۔ ارسطو کا خیال ہے کہ صحیح قسم کی محاکات سے بھی ہمیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ شاعر کو محض حسین چیزوں کو موضوعِ سخن بنانا چاہیئے۔ ارسطو کے نزدیک بدہیئت چیزوں میں بھی ایک مخصوص حسن ہوتا ہے۔ افلاطون نے شاعری پر سب سے بڑا الزام یہ لگایا کہ یہ ہمارے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ ارسطو نے اس کا جواب یہ دیا کہ جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بعد ان کا "تزکیہ" (CATHARSIS) بھی شاعری سے ہی ہوتا ہے۔ افلاطون شاعری کو نقل کی نقل کہتا ہے مگر ارسطو کے نزدیک شاعری میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہمہ گیری اور آفاقیت ہوتی ہے جو اسے تاریخ سے ممتاز کرتی ہے۔

اگرچہ اپنی دونوں تصانیف میں ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے لیے فلسفیانہ جوانہ پیش کئے ہیں لیکن انہیں مربوط فلسفیانہ کارنامہ نہیں کہا جاسکتا۔ ارسطو کی تنقید کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے یہاں تجریدی قیاس کے ساتھ عملی بصیرت بھی ملتی ہے۔ "بوطیقا" میں اس نے محاکات کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے بعد شاعری اور اس کے اصناف سے بحث کی ہے۔ اس کتاب میں سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں اس نے المیہ اور اس کے عناصر ــــــ ترتیب، ماجرا، کردار، اسلوب، فکر، تماشا و موسیقی سے مفصل بحث کی ہے۔ آخر میں اس نے المیہ اور رزمیہ شاعری کا

تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔

ارسطو کی "علمِ فصاحت" کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس نے ISOCRATES کی غیر مکمل تصنیف پر اضافے کئے۔ اس کتاب کے تین حصے ہیں۔ پہلے حصہ میں اس نے فصاحت کی اہمیت اور اس کے مقاصد سے بحث کی ہے اور اس کے مختلف اقسام بھی بتائے ہیں۔ دوسرے حصہ میں وہ انسانی جذبات کا تجزیہ کرتا ہے کیوں کہ مقرر کا سب سے اہم کام جذبات کو مشتعل کرنا ہوتا ہے۔ تیسرے حصہ میں ارسطو نے اسلوب بیان نثری آہنگ، جملوں کی ساخت اور تقریر کے مختلف اجزا کی ترتیب سے بحث کی ہے۔

(۳) علم فصاحت اور تنقید:

ارسطو کے بعد علم کلام کا باقاعدہ مدرسہ قائم ہو گیا اور اس کے تحت، تحریر و تقریر کے تنقیدی اصول و ضوابط سے بھی بحث ہوتی رہی۔ ارسطو کے شاگرد تھیوفراسٹس (THEOPHRASTUS) ۳۷۲ سے ۲۸۷ ق۔م نے اس ضمن میں کئی اہم مقالے لکھے ہیں جس سے آئندہ نسلوں نے استفادہ کیا۔

مجموعی طور پر ہم یونانی ادبی تنقید کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ:-

(ا) یونانی تنقید خطیبوں، مقرروں اور نثر نگاروں کے فن پر مبنی ہے۔ شاعری کے موضوع پر ارسطو، فائیز کا ایک ڈرامہ اور ارسطو کا ایک مقالہ موجود ہے اس کے برخلاف یونانی نقادوں نے نثر نگاروں پر متعدد مقالے لکھے ہیں اور نثر کے فن پر مفصل اور مدلل بحث کی ہے۔

(ب) یونانی تنقید حد درجہ قدامت پسند ہے۔ عوامی رائے کچھ بھی کیوں نہ ہو۔ نقادوں نے ہمیشہ آگے کی بجائے پیچھے ہی دیکھنا مناسب سمجھا۔ یہ بات محض ابتدائی دور کی تنقید کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی بلکہ چوتھی اور پانچویں صدی قبل مسیح میں بھی تنقید میں یہی میلان نظر آتا ہے۔ طربیہ نگار شاعروں اور افلاطون نے ہمیشہ قدما کی طرفداری کی اور جدید شاعروں کو قابلِ ملامت ٹھہرایا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی کہ اس زمانہ

میں ادب، سیاست اور اخلاقیات کے درمیان بڑا گہرا رشتہ تھا۔

(ج) یونانی تنقید میں ہیئت اور تکنک سے متعلق مباحث، مخصوص اصطلاحات کی تشریح اور جزوی تفصیلات زیادہ اہم معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تکنک اور تربیت کو انفرادیت، ذہانت اور ذاتی اپج کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

(د) "تجزیہ" کے فن کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے بھی یونانیوں نے اپنے کلاسیکی سرمایہ کا باقاعدہ تجزیاتی مطالعہ نہیں پیش کیا۔ اس سے اکثر یونانی نظریات کا اطلاق تمام شاعروں اور ڈرامہ نگاروں پر یکساں طور پر نہیں ہو سکتا۔

(ی) متاخرین یونانی نقادوں نے لاطینی ادب سے قطعاً چشم پوشی کی۔ جس زمانہ میں ڈائینسیس (DIONY SIUS) خامہ فرسائی کر رہا تھا اس وقت ورجل، ہورس اور سیسرو زندہ تھے لیکن اس نے کبھی تقابلی مطالعہ کی زحمت نہیں گوارا کی۔

ان ظاہری خامیوں کے باوجود یونانیوں نے سب سے پہلے ہمیں فن تنقید سے آشنا کیا۔ انھوں نے ادبی تحسین کے نمونے پیش کیے، اور تنقید کے تمام اصول و ضوابط کی تعریف و توضیح کی۔ اگرچہ یونانیوں نے خود اپنے فن میں قدامت پسندی سے کام لیا لیکن ان کی تصانیف سے آئندہ کے لئے ایسی راہیں کھلیں جن پر چل کر ادب کے میدان میں بڑی وسعت پیدا ہوئی اور اس طرح یونانی نقاد اپنے فن کے ماہر اور اس مخصوص میدان میں رہنما تسلیم کیے گئے۔

دوسرا باب

یونانی تنقید کا ابتدائی دور

یونانی ادب کے عہد زرین کے اختتام سے پہلے ہی تنقیدی مسائل پر بحث شروع ہوگئی تھی۔ "خدارا مجھے یہ بتاؤ کہ شاعر کی عظمت کا دارومدار کن بنیادوں پر ہے؟" یہ الفاظ ارسطوفانیز نے اپنے پیشرو ایسکلس (AESCHYLUS) کی زبانی کہلوائے تھے۔ ہمارے نزدیک یہ خیالات عالمی ادب کے ابتدائی دور کی پیداوار ہو سکتے ہیں۔ لیکن پانچویں صدی قبل مسیح کے یونانیوں کے خیال میں دنیا اس وقت تک پرانی اور مہذب ہو چکی تھی۔ یوریپڈیز (EURIPIDES) اور ارسطوفانیز اور دوسرے دانشوروں کے نزدیک یونانی قوم انسانی تہذیب کے مختلف ادوار سے گزر کر تجربات کی تمام منزلیں طے کر چکی تھی اور ان کے تاریخی واقعات اساطیر اور خرافات کا جزو بن چکے تھے۔ انھیں ایسا محسوس ہوتا تھا کہ یونان کی تاریخ میں وہ سب کچھ ہو چکا ہے جس کا وہ تصوّر کر سکتے تھے۔ بادشاہوں کا زمانہ ختم ہو چکا تھا۔ ظالموں اور جابروں کے دن بھی گزر چکے تھے۔ اُمرا کی حکومت اور جمہوریت دونوں یکے بعد دیگرے مقبولیت کے دور کے بعد زوال پذیر تھے۔ دیوتاؤں کی پرستش کے لئے جو مذہبی تقریبات ہوتی تھیں انہوں نے نئے ڈرامہ کو جنم دے دیا تھا مشرق اور مغرب کی جنگ بھی ختم ہو چکی تھی اور ایتھنس دنیا کے تمام شہروں میں جمہوری کامیابی، بحری قوت، صنعت وحرفت، تمثیل، موسیقی اور مصوری میں ممتاز تھا، فلسفہ، ریاضی قواعد

صنائع بدائع اور دوسرے علوم میں یونانی اپنا نظیر نہیں رکھتے تھے۔

اس سے یہ خیال نہ پیدا ہونا چاہیے کہ یونانیوں نے ترقی کی ان منزلوں کو طے کرنے کے بعد تجربات کا سلسلہ بند کر دیا حق تو یہ ہے کہ پانچویں صدی قبل مسیح کے آخری دھائیوں میں تشکیک کا دور بھی شروع ہو گیا تھا۔ عوام الناس کے نزدیک مذہب، اخلاقیات اور فنونِ لطیفہ کی روایتی اقدار برقرار رہیں لیکن اس کے ساتھ ہی دانشوروں کا ایک ایسا طبقہ بھی ابھر رہا تھا جوان قدروں کو چیلنج کر رہا تھا۔ زینافونیز (XENOPHANES) نے یہ شکایت کی کہ ہومر کے دیوتا انسانوں سے بہت ملتے جلتے ہیں۔ ہراقلیطس (HERACLITUS) نے "مستقل بہاؤ" کے نظریہ سے لوگوں کو چونکا دیا۔ پروٹیگورس (PROTAGORAS) نے علم کو اضافی بتایا، وجود کی مظاہر کے آئینہ میں تعبیر کی اور انسان کو کائنات کا بہترین پیمانہ کہا ارسٹوفانیز نے اپنے پیشرو ایسکلس کی زبانی اس قول پر مہرِ تصدیق ثبت کر دی کہ "شاعر کو عظیم موضوعات اور اعلیٰ خیالات کو پرشکوہ زبان و اسلوب میں بیان کرنا چاہیے"۔ یوریپیڈیز اپنے دور کا مجتہد تھا۔ اس نے روایتی اخلاقیات، مذہب اور ادب و فنون پر نکتہ چینی کی۔ اس نے اپنے ڈرامائی کرداروں کو جدید انداز میں سوچنے کی تلقین کی اور عام بول چال کی زبان کو ادبی حیثیت دینے کی حمایت کی۔ اس طرح قدیم مثالیت کی جگہ حقیقت پسندی، رسم پرستی کی جگہ معقولیت اور ہیئت پسندی کی جگہ انسان دوستی کو شہ ملی۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ افلاطون کے دور سے پہلے یعنی ہومر کے زمانہ میں ادبی تنقید کا شعور یا وجود تھا کہ نہیں۔ عالموں نے اس سلسلے میں کوہ کندن و کاہ برآوردن کے مصداق چند نکات پیش کیے ہیں جو کلی طور پر قابلِ قبول نہیں۔ اس بات سے تو شاید انکار ممکن نہیں کہ ہومر کے زمانہ میں یونانی تہذیب کے مقابلہ میں ایشیائی تہذیب زیادہ قدیم تھی۔ صنعت و حرفت اور نمائشی فنون کی حد تک یونانیوں نے ایشیائی تجربوں سے استفادہ کیا مگر زبان و ادب کی حد تک وہ غیر ملکی اثرات کے قائل نہیں تھے۔

اس طرح دوسرے فنون کے مقابلہ میں وہ شاعری کی تکنک میں اس کمال کو نہیں پہونچ سکے جس کی ان سے امید کی جا سکتی تھی۔ ہومر کی نظموں سے ہمیں گیتوں اور ان کے گانے والے پیشہ وروں کے متعلق کچھ معلومات حاصل ہوسکتی ہیں کیوں کہ یہ لوگ ایک جگہ سے دوسری جگہ اپنے گیتوں سے لوگوں کا دل بہلاتے اور ان کے جذبات برانگیختہ کرتے تھے۔ یہ شاعر الہامی تحریک سے متاثر ہوتے تھے لیکن انھیں "معلّم" کا درجہ کبھی نہیں دیا جا سکتا تھا۔ یہ خیال بعد میں پیدا ہوا کہ شاعر "معلّم" بھی ہوسکتا ہے اور حیات و کائنات کا راز داں بھی۔

افلاطون سے پہلے یونانی ادب کا بیشتر سرمایہ "زبانی ادب" (ORAL LITERATURE) کے زمرہ میں آتا ہے۔ شاعری گویوں تک محدود تھی اور نثر کا سرمایہ خطابت پر مشتمل تھا۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ نہ صرف "زبانی" طور پر مقبول تھی بلکہ اس کا الہامی تصوّر زیادہ عام تھا۔ رفتہ رفتہ شاعری سے ریاست اور کلیسا دونوں نے استفادہ کیا۔ ہومر اور ہیسیڈ (HESIOD) نہ صرف الہامی شاعر تھے بلکہ معلّم اخلاق بھی تھے۔ قدیم یونانی رزمیہ نظمیں یونانیوں کے لئے مقدس کتابیں تھیں جن میں مذہبی، اخلاقی اور سیاسی پند و نصائح کا ذخیرہ ملتا تھا۔ اسی طرح یونانی ڈرامہ ابتداء میں مذہبی تقریبات کا جز تھا مگر رفتہ رفتہ اس سے سماجی و سیاسی خیالات کے اظہار کا بھی کام لیا گیا۔ پانچویں صدی قبل مسیح کے اواخر تک منظومات کو مذہبی تقدس حاصل رہا اور جدید شعراء کو معلّم سمجھا جاتا تھا۔

سب سے پہلے سوفسطائیوں (SOPHISTS) نے مذہب، سماج، ادب اور فنونِ لطیفہ کے مروّجہ عقائد و تصورات پر اعتراضات کئے، انھوں نے خیر و شر، وجود عدم اور زندگی و کائنات کے متعلق سوالات کئے۔ ادب کی حد تک تقریر، اسلوب بیان اور شعری و ڈرامائی کرداروں کے مقاصد کے متعلق مباحث میں بنیادی مسائل زیر بحث آئے۔ یوریپیڈیز خود سوفسطائی مدرسہ کا رکن تھا۔ وہ شاعروں کے جدید مکتب خیال کا بانی ہوا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعروں کو ہمعصر زندگی کے اہم مسائل کو موضوع بنانا چاہیئے اور جہاں تک ممکن ہو اس میں عوام کی زبان استعمال کرنا چاہیئے۔

تیسرا باب

افلاطون

یونان میں افلاطون کے زمانہ تک فنونِ لطیفہ پر کہیں مذہبی اور اخلاقی رنگ چھایا رہا کبھی سیاسی اور قومی۔ ادب اور فنونِ لطیفہ کو نہ کبھی ذاتی اہمیت دی گئی اور نہ اُسے معاشرہ کے لئے ضروری سمجھا گیا۔ سقراط حُسن کی اہمیت سے قطعاً منحرف ہے۔ وہ پوچھتا ہے "حسین چیز سے کیا کوئی حقیقی فائدہ بھی ہے؟" حقیقی مفاد سے مراد مادی مفاد ہے۔

افلاطون ہر لحاظ سے اپنے استاد کا شاگرد رشید تھا۔ مابعد الطبیعات، اخلاقیات مدنیات اور جمالیات میں وہ ہر جگہ سقراط کی پیروی کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ افلاطون محض فلسفی نہیں تھا بلکہ وہ صناع اور شاعر بھی تھا۔ اس نے نہ صرف فنون لطیفہ کی اصل وغایت پر سنجیدگی کے ساتھ غور کیا بلکہ شاعری اور تمثیل کے متعلق مباحث میں۔ اپنے مخصوص انداز میں رائے زنی کی۔ اس فطری تضاد کی بنا پر اس نے ہر طرح کے ابہام اور گریز سے کام لیا۔

افلاطون نے زندگی کے ہر مسئلہ کو مابعد الطبیعات کی روشنی میں حل کیا ہے چنانچہ فنون لطیفہ کو بھی اس نے اسی روشنی میں دیکھا ہے اس کی مابعد الطبیعات کی روحِ رواں اس کا نظریہ تصورات ہے۔ افلاطون کا عقیدہ ہے کہ اس

زمان و مکان کے حدود سے ماورا ازلی اور غیر فانی تصورات یا امثال کی دنیا ہے دنیا میں جتنے مظاہر و حوادث ہیں وہ سب انھیں ازلی نمونوں کے ناقص پرتو ہیں۔ جتنے ذی شعور اور غیر ذی شعور مخلوقات ہیں اور انسان و حیوان کے جتنے کیفیات مشاعرہ ہیں وہ سب انھیں کلّی تصورات کی انفرادی نقلیں ہیں۔ یہیں سے تصوّف کے مسئلہ کا آغاز ہوتا ہے اور عالمِ مثال اور حقیقت و مجاز کی بحث چھڑتی ہے، مجاز عکس ہے حقیقت کا، اور فنون لطیفہ مجازی صورتوں کی نقل کرتے ہیں۔ افلاطون کے نزدیک فنونِ لطیفہ فلسفہ کے مقابلہ میں تیسرے درجہ کی نقالی ہے کیوں کہ فلسفہ تصورات کو براہِ راست احاطۂ شعور میں لانے کی کوشش کرتا ہے اور فنون لطیفہ نقل کی نقل کر کے رہ جاتے ہیں۔

افلاطون شاعری کی الہامی حیثیت کو نہیں تسلیم کرتا۔ وہ اپنے "مکالمہ ایان" (ION) میں اس روایتی تصور کا مضحک انداز میں ذکر کرتا ہے کہ ایسے گویّے بیخودی کے عالم میں شعر کہتے ہیں۔ شعر کا یہ نظریہ افلاطون کے نزدیک اس لیے قابل قبول نہیں کہ یہ نظریہ اس کے بنیادی تصورات کے متضاد ہے۔ اسی طرح وہ شاعروں کے معلم ہونے پر بھی شک کرتا ہے۔

افلاطون ادب اور فنون میں اسی حد تک دلچسپی لیتا ہے جس حد تک وہ شہری زندگی کی تحسین و تہذیب میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ کسی نظم کے لیے خوبصورت اور دلنشیں ہونا ہی کافی نہیں بلکہ اسے خالص افادی اعتبار سے بھی اہم ہونا چاہیئے ہومر اور ہسیڈ کی شاعری پر اس نے اس بنا پر اعتراضات کیے کہ یہ شعرا دیوتاؤں کو انسانوں کی سطح پر لاتے ہیں، اور انھیں کینہ پرور، عیاش، بے رحم اور بد طینت ثابت کرتے ہیں۔ اگر رحیم و کریم خدا کو ظالم و جابر کی حیثیت سے پیش کیا جائے تو نتیجہ ریاست کے لیے زیادہ اچھا نہیں ہوگا۔ ان کے لئے یہ بھی مناسب نہیں کہ وہ قومی ہیروں کو بسیار خوار، غصہ پرور اور انتقام کے جذبہ سے سرشار بتائیں۔

ہومر اور ہسیڈ جیسے شاعروں نے غیر اخلاقی نمونے پیش کئے تو المیہ اور طربیہ لکھنے والے ڈرامہ نگاروں نے ناقابل اظہار موضوعات سے حقیقت کا چہرہ مسخ کر دیا۔ مثالی ریاست میں ایسے دروغ گویوں کے لئے گنجائش نہیں۔ اخلاقی نقطۂ نظر سے افلاطون فنونِ لطیفہ اور شاعری کو "غیر اخلاقی" ثابت کرتا ہے اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اسے غلط بیانی پر محمول کرتا ہے۔ اس کا مثالی شہری مذہب و اخلاق کا پابند ہوتا ہے اور انفرادی طور پر حقیقت کا متلاشی رہتا ہے۔ اس کے برخلاف شاعر اور دوسرے فنکار ہمیشہ التباسات کی دنیا میں بھٹکتے رہتے ہیں۔ وہ منطق یا دلیل سے ہمیں قائل نہیں کر سکتے بلکہ ہمارے جذبات سے کھیلتے ہیں اس لئے وہ ہماری روح کی بالیدگی میں معاون ہونے کی بجائے بے لگام جذباتیت یا شہوت رانی کی ترغیب و تلقین کرتے ہیں۔

افلاطون نے ادبی تنقید یا فنونِ لطیفہ پر کوئی منضبط مقالہ نہیں لکھا مگر اس کی تصانیف میں ایسے اقتباسات مل جاتے ہیں جن کے مطالعہ سے ہم اس کے نظریات سے کماحقہٗ واقف ہو سکتے ہیں۔ ذیل میں اس کے "مکالمات" اور "جمہوریہ" وغیرہ سے ایسے اقتباس پیش کیے جاتے ہیں جن سے ہمیں اس کے نقطۂ نظر کو سمجھنے میں آسانی ہو سکتی ہے۔

(۱) شعر کے تاثر کا سلسلہ شاعر سے سامع تک

("ایان" ۵۳۴ - ۵۳۶)

سقراط:- ایان تم ہومر کے متعلق جس حسن و خوبی سے بات کر سکتے ہو وہ بذاتِ خود کوئی فن نہیں بلکہ الہامی تحریک (INSPIRATION) کا نتیجہ ہے تمہارے اندر ایک قوتِ الوہیت ہے جو تمہیں متحرک کرتی ہے۔ عین اسی طرح جیسے مقناطیس پتھر۔ اس پتھر میں یہ خاصیت ہے کہ وہ نہ صرف لوہے کے چھلّوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے بلکہ ان چھلوں میں بھی یہی خاصیت آجاتی ہے اور پھر وہ دوسرے چھلّوں کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ اس طرح یہ سلسلہ قائم ہوتا جاتا ہے مگر بنیادی بات یہ ہے کہ وہ تمام چھلّے اصل مقناطیس سے

ہی اپنی قوت حاصل کر سکتے ہیں۔

شاعری کی دیوی اپنے محبوب شاعر کے اندر ایک خاص الہامی قوت پیدا کرتی ہے جس سے دوسرے افراد متاثر ہوتے ہیں۔ تمام بڑے رزمیہ نگار اور غنائی شعرا اپنی نظمیں کسی فن یا تکنک کی بدولت نہیں بلکہ ایک خاص جذبہ سے مغلوب ہو کر لکھتے ہیں۔ غنائی شاعر اپنے اشعار نظم کرتے وقت صحیح العقل نہیں ہوتے بلکہ موسیقی کے اثر سے مسحور ہو جاتے ہیں ان کا حال رقص کے دیوتا (BACCHUS) کی داسیوں کا ہے جو اپنے عشق میں سرشار ہو کر دودھ اور شہد حاصل کرتی ہیں مگر جب وہ عام حالت میں ہوتی ہیں تو اس نعمت سے محروم ہو جاتی ہیں۔ غنائی شاعر بھی شاعری کی دیوی کے حسین و پُر فضا باغات اور پُر کیف وادیوں سے گزر کر خوشبو و حلاوت حاصل کرتے ہیں لیکن جب وہ جذبہ سرد پڑ جاتا ہے تو وہ شعر نہیں کہہ سکتے۔

شاعر ایک متبرک اور زود پرواز پرندہ ہے جس کے اندر اس وقت تک تخلیقی اپج پیدا نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ حواس باختہ اور مسحور نہ ہو۔ وہ شاعر جو ایک خاص قسم کی شاعری کی صلاحیت رکھتا ہے اس کے لئے ضروری نہیں کہ وہ تمام اصناف سخن پر یکساں طور پر قادر ہو اس لئے کہ شاعری کوئی اکتساب نہیں بلکہ خدا کی دین ہے! اعلیٰ شاعری میں خدا خود بندوں سے ہم کلام ہوتا ہے اور شاعر اس کلام کا ترجمان ہوتا ہے۔

اِیان: مجھے تسلیم ہے کہ اچھے شاعر کسی عظیم داخلی اور الہامی قوت سے فیضان حاصل کر کے خدا اور خدائی کے ترجمان ہوتے ہیں۔

سقراط:۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ گویّے (RHAPSODISTS) شاعروں کے ترجمان ہیں۔

ایان:۔ آپ کا خیال صحیح ہے۔

سقراط:۔ اس لحاظ سے تم ترجمانوں کے ترجمان ہوئے . . .

کیا تم جانتے ہو کہ سامع اس سلسلہ کی آخری کڑی ہے۔ جسے ہم مقناطیسی حلقہ کا آخری حلقہ کہہ سکتے ہیں۔ گویّے تمہاری طرح یا اداکاروں کی طرح درمیانی کڑی کی

حیثیت رکھتے ہیں اور شاعر اس سلسلے کی سب سے اولین کڑی ہے۔ ان سب کے ذریعہ خدا لوگوں کی روح میں مخصوص کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ہومر عظیم شاعر ہے جس کو شاعری کی دیوی نے بردان دے رکھا ہے اور تم جب ہومر کی تعریف میں رطب اللسان ہوجاتے ہو تو یہ بھی الہامی تحریک کا نتیجہ ہے۔

(۲) اعلیٰ اور ادنیٰ فنون ("جارجیس" ۵۰۵-۵۱)

سقراط:- کیا تم مجھے ان فنون کا نام بتا سکتے ہو جن سے ہماری تفریح کا سامان بہم پہنچتا ہے؟ بانسری بجانے کے متعلق تمہارا کیا خیال ہے؟ کیا اس کا مقصد تفریح کے علاوہ بھی کچھ اور ہے؟

کیلی کلیز:- آپ کا خیال صحیح ہے۔

سقراط:- کیا یہ بات اس قسم کے دوسرے فنون کے بارے میں صحیح نہیں۔ مثلاً تقریبات کے موقع پر ستار بجانا؟ اجتماعی فنون (CHORAL ART) اور المیہ شاعری کے متعلق کیا خیال ہے؟ ان کا مقصد تماشا بینوں کی تفریح ہے یا یہ کہ تماشے کے پردے میں خیر و شر کے مسائل پر روشنی ڈالنا؟

کیلی کلیز:- حضرت! اس میں کلام نہیں کہ المیہ شاعری کا مقصد سامعین کی تفریح اور تسکین ہے۔

سقراط:- اس طرح المیہ شاعری بھی ایک طرح کی خوشامد ہے جس میں فصاحت کے زور سے عوام کے دلوں پر حکومت کی جاتی ہے.... یہ فصاحت کا وہ فن ہے جس کے ذریعہ مردوں، عورتوں، بچوں، آزاد شہریوں اور غلاموں سے خطاب کیا جاتا ہے۔ ہم اس قسم کے فنون کے حق میں نہیں ہیں اس لئے کہ یہ خوشامد کی قسم کی چیز ہے۔

کیلی کلیز:- بالکل درست۔

سقراط:- مگر ہمیں ان مقرروں اور خطیبوں کے فن کا بھی جائزہ لینا ہے جو

اسمبلیوں اور جلسوں میں اپنے زور بیان سے لوگوں کے دلوں کو گرماتے ہیں۔

—— میرے خیال میں یہ خطابت دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک تو وہ جسے ہم خوشامد اور قابل توہین لفاظی سے تعبیر کر سکتے ہیں اور دوسری وہ جو ریاست کے شہریوں کی تربیت اور ذہنی و روحانی ترقی میں معاون ہو۔ چاہے اسے عام شہری پسند کریں یا نہ کریں۔ ...... اس طرح سچا خطیب وہ ہے جو اس مقصد کو مدنظر رکھے اور اپنے الفاظ کے جادو سے لوگوں کے دلوں میں صداقت، انصاف، اعتدال پسندی اور دوسری اعلیٰ اقدار کے لئے جگہ بنائے اور جھوٹ، ناانصافی اور افراط و تفریط سے احتراز کے لیے تلقین کرے۔

جب کوئی شخص تندرست ہوتا ہے تو طبیب اُسے کھانے پینے کی مکمل آزادی دیتا ہے لیکن جب وہ بیمار پڑتا ہے تو اس پر کئی طرح کی پابندیاں لگا دی جاتی ہیں۔ کم و بیش یہی حال ہماری روح کا ہے۔ جب وہ بیمار اور ناپاک ہو جائے تو اسے بہر صورت ان تمام خرابیوں سے بچانا چاہیئے جن سے اس کی صحت پر اثر پڑے۔ ..... روح کے لیئے اعتدال اور تزکیہ ان حالات میں بے اعتدالی اور قطعی آزادی سے بہتر ہے۔"

(۳) تکنکی علم ناکافی ہے ("فیڈرس" ۲۶۸ - ۲۷۰)

سقراط :- فن خطابت میں کیا خوبی ہے؟

فیڈرس :- عام جلسوں میں اس فن سے بڑے کام لیئے جا سکتے ہیں۔

سقراط :- یہ صحیح ہے لیکن میں یہ جاننا چاہوں گا کہ کیا تمہارے خیالات خطیبوں کے متعلق وہی ہیں جو ہمارے ہیں؟ میرے نزدیک ان کے یہاں بڑی خامیاں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کوئی شخص یہ کہے کہ وہ ان تمام دواؤں کے بارے میں واقفیت رکھتا ہے جن سے لوگوں کے اندر حرارت پیدا کی جا سکتی ہے یا جن سے بخار اتارا جا سکتا ہے یا اسے قے کرانے یا مسہل دینے پر عبور ہے تو کیا ایسے شخص کو ہم طبیب مان لیں گے؟

فیڈرس :۔ لوگ ایسے نیم حکیم سے دریافت کریں گے کہ وہ شخص کس کو کب اور کتنی مقدار میں دوائیں دے گا؟

سقراط :۔ فرض کرو کہ وہ اس سوال کا جواب یوں دے کہ اسے ان باتوں کا قطعی علم نہیں اور یہ فیصلہ مریضوں پر ہی چھوڑ دے کہ وہ کب اور کتنی دوا کھانا پسند کریں گے تو تمہاری رائے کیا ہوگی؟

فیڈرس :۔ لوگ ایسے آدمی کو دیوانہ یا احمق تصور کریں گے کیونکہ اس کو طبیب کہلوانے کا خبط اس لئے ہوگیا ہے کہ اس نے ادویات پر چند کتابیں پڑھ لی ہیں یا ادھر ادھر سے چند نسخے حاصل کر لئے ہیں مگر اسے فن طبابت سے دور کا بھی واسطہ نہیں

سقراط :۔ اور فرض کرو کہ کوئی ایسا شخص سافوکلیز (SOPHOCLES) یا یوریپیڈیز کے پاس آکر کہتا ہے کہ اسے معمولی موضوعات پر طویل تقریر کرنے اور اہم موضوعات پر مختصر تقریر کرنے کا فن آتا ہے اور اسے المناک اور دہشتناک تقریروں کا ملکہ حاصل ہے اور اسے گمان ہو جائے کہ وہ فن المیہ کا استاد ہے؟

فیڈرس :۔ وہ مشاہیر اس شخص کا مذاق اڑائیں گے کیونکہ اس نے سمجھ رکھا ہے کہ ان عناصر کی ترتیب و ترکیب سے ہی المیہ ڈرامے لکھے جا سکتے ہیں۔

سقراط :۔ ایسے نیم حکیم اور نقلی ادیب در اصل ان نام نہاد خطیبوں کے زمرہ میں لائے جا سکتے ہیں جو محض زور بیان سے کام لیتے ہیں اور جذبات کو برانگیختہ کرنے کو اس فن کا حاصل سمجھتے ہیں۔

فیڈرس :۔ مجھے اس بات سے اتفاق ہے۔

سقراط :۔ ایک اعلیٰ درجہ خطیب سے ہم جس فنی کمال کی امید رکھتے ہیں وہ ایک حد تک قدرت کی طرف سے ودیعت کی جاتی ہے اور ایک حد تک اس کی شعوری کوشش اور اکتساب کا نتیجہ۔ اگر تمہارے اندر فطری صلاحیت ہے اور اسے تم نے اپنے علم اور عمل سے جلا دی ہے تو تم ممتاز خطیب (ORATOR) اور مقرر ہو سکتے ہو لیکن

اگر تمہارے اندر وہ خوبیاں موجود نہیں یا تم نے انھیں بروئے کار لانے کی کوشش نہیں کی تو تم فنی کمال ہرگز نہیں حاصل کر سکتے۔

تمام فنون کے لئے نظریاتی مباحث اور اعلیٰ تخیل اور قیاس آرائی فطرت کے رموز و حقائق کو سمجھنے کے لئے ضروری ہیں ان کی مدد سے خیال میں بلندی اور اظہار میں تکمیل ممکن ہے۔"

(۴) شاعری اور موسیقی میں محاکاتی عنصر ("جمہوریہ" ۳۹۲-۴۰۲)

"کیا وہ سب کچھ جسے افسانہ نگار اور شاعر موضوع سخن بناتے ہیں، ماضی، حال اور مستقبل کے حالات و کوائف کا بیان نہیں؟ اور کیا وہ معمولی بیان یا محاکاتی بیان (IMITATIVE NARRATION) کا سہارا نہیں لیتے؟

"تمام شاعری اور داستان گوئی حسب ذیل تین ہیئتوں پر منحصر ہے۔ اوّل وہ کارنامے جہاں ابتدا سے انتہا تک "نقالی" (IMITATION) موجود ہو۔ دوئم وہ کہ جہاں شاعر اپنی داستان سناتا ہے۔ مثلاً "غنائیہ شاعری" (DITHYRAMB) سوئم، جہاں معمولی بیان اور نقالی دونوں کا استعمال ہو جیسے رزمیہ شاعری۔

" اب ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم اس بات کو متعین کریں کہ شاعروں کو ان تینوں طریقوں میں سے کن طریقوں کے استعمال کی اجازت ملنی چاہیے۔ وہ محض بیانیہ شاعری اپنائیں یا غنائیہ کے راگ الاپیں یا نقالی اور بیانیہ دونوں سے کام لیں...... یا ہم انھیں قطعی طور پر نقالی کو ترک کرنے کا مشورہ دیں۔

" ہم نے ابھی اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ کوئی فرد واحد ایک ہی پیشہ میں کمال حاصل کر سکتا ہے اور اگر اس نے ایک سے زیادہ پیشوں میں بھٹکنے کی کوشش کی تو وہ بُری طرح ناکام ہوگا۔ اور اپنی رسوائی کا سامان پیدا کرے گا۔ اس منطق کی رو سے ایک ہی شاعر ان تمام تکنکوں کو یکساں کامیابی کے ساتھ نہیں برت سکتا۔ جیسے ایک ہی مصنف المیہ اور طربیہ دونوں طرح کے ڈرامے نہیں لکھ سکتا۔ یا ایک

ہی، اداکار دونوں طرح کے ڈراموں میں کامیابی سے اپنا رول نہیں ادا کر سکتا۔

"ہمارے مشاہیر کو نقالی سے احتراز کرنا چاہیئے، اس لئے کہ اس سے ریاست کے شہریوں کے دل و دماغ پر بُرا اثر پڑے گا۔ اگر نقالی ضروری ہی ہے تو انھیں بچپن سے ایسے مضامین کی طرف متوجہ ہونا چاہیئے، جو ان کے پیشہ میں معاون ہوں اور جن سے بہادری، رواداری، آزادی اور پاکیزگی کا احساس عام ہو۔ کمینہ خصلت افراد کی زندگی کی ترجمانی، بدہیئت اشیاء کے "حُسن" اور اخلاقی اعتبار سے مضر عادات کی تلقین نہ صرف حقیقت کا چہرہ مسخ کر دیتے ہیں بلکہ عوام کی روح میں بھی پراگندگی اور انتشار پیدا کر دیتے ہیں۔.... کیا تم نے یہ نہیں دیکھا ہے کہ بچپن سے ہمیں جس چیز کی عادت ہو جاتی ہے وہ آئندہ ہمارے لئے فطرت ثانیہ بن جاتی ہے اور اس کا اثر ہمارے ذہن کردار اور جسم وجاں پر پڑے بغیر نہیں رہتا۔

"اس صورت میں ہم کبھی ان لوگوں کو جنھیں ہم عزیز رکھتے ہیں اس بات کی اجازت نہیں دیں گے کہ وہ جوان یا بوڑھی عورتوں کا سوانگ بھریں۔ یا تمثیل کے پردہ میں اپنے خاوندوں کو گالیاں دیں یا دیوتاؤں کو کوسیں۔ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ ہم انھیں ہرگز ان افراد کی نقالی کرنے کا حکم نہ دیں گے۔ جو بیمار ہیں یا عشق میں گرفتار ہیں یا دردِ زہ میں مبتلا ہیں۔

"ہم اس کی بھی اجازت نہیں دیں گے کہ وہ مرد یا عورت غلاموں اور ان کے حرکات و سکنات کی نقل کریں۔

"وہ نہ تو بُرے لوگوں یا بزدلوں کی نقل اتار سکتے ہیں اور نہ ایسے حرکات کے مرتکب ہو سکتے ہیں۔ جو فطرت کے خلاف ہیں۔ مثلاً ایک دوسرے کا تمسخر یا ہجو کرنا، بدکلامی یا قول و فعل میں ایسی غلطیوں کا اعادہ، جو نفرت انگیز ہو سکتے ہیں۔

"روزمرہ و محاورہ یا بیان کے لئے مخصوص زبان و لہجہ ہے جو تمام شرفاء و رؤساء کا طرۂ امتیاز ہے۔ ڈرامہ کے اداکاروں کو اسی لہجہ کو اپنانا چاہیئے۔

"ہمارے شہر میں ہر آدمی کا درجہ اور منصب اور اس کے فرائض اور حقوق متعین ہیں اس لئے ایک آدمی کا کام دوسرا نہیں کر سکتا۔ اور نہ وہ دوسرے

کے لب و لہجہ میں گفتگو کرسکتا ہے۔

اگر بالفرض ہمارے شہر میں کوئی ایسا عقلمند آتا ہے جو ہر چیز کی نقل اتار سکتا ہے۔ اور ہر کیفیت کی ترجمانی کرسکتا ہے تو ہم اس کی شاعری پر عش عش کرلیں گے اور اسے ماورائی اور فوق الفطرت خصوصیات سے متصف کرنے سے بھی دریغ نہ کریں گے۔ مگر ہم اس سے یہ بھی کہیں گے کہ ہمارے شہر میں اس کے پایہ کا کوئی دوسرا آدمی نہیں اور نہ ہمارا قانون ایسے لوگوں کے موافق ہے۔لہٰذا ہم عطر و گلاب اور ہار مالاؤں سے اس کی عزت افزائی کریں گے اور اس کے بعد اسے دوسرے شہر میں چلے جانے کی تلقین کریں گے۔ ہمارے یہاں ان سنجیدہ اور اعتدال پسند شاعروں اور داستان گویوں کے لئے ہمیشہ گنجائش رہے گی۔ جن کی شاعری سے ہمیں فائدہ پہونچے اور جو شرفا کی زبان میں ہم سے باتیں کریں"۔

(۵) شاعری کا نظریہ ("جمہوریہ" ۵۹۵ — ۶۰۸)

"ہم محاکاتی شاعروں کو شہر بدر کرتے ہیں۔۔۔۔ ہومر ہمارے ان محبوب شاعروں میں سے ہے جن کی ہم نے بچپن سے ہی تعظیم کی ہے۔ مگر اس کی شاعرانہ عظمت اس بات میں مانع نہیں ہوسکتی کہ ہم صداقت کا دامن چھوڑ دیں۔ اور اپنی بات نہ کہہ سکیں۔

محاکات یا نقالی کی اہم خصوصیت کیا ہے؟ ہیئت (FORM) کا ایک تصور ہر فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جس کی رو سے وہ تخلیق کا کام انجام دیتا ہے۔ مثال کے طور پر پلنگ اور میز کا تصور بڑھئی کے ذہن میں موجود ہے اور وہ اسی نمونے پر ہمارے لئے پلنگ اور میز تیار کرتا ہے لیکن وہ خود اس ہیئت کا خالق نہیں۔

"ہم اس خالق باری کے متعلق کیا رائے رکھتے ہیں جس نے نہ صرف ہمارے اندر ان اشیاء کا تصور پیدا کیا جنھیں ہزاروں صنّاع مادی شکل دیتے ہیں۔ بلکہ جس نے زمین سے نکلنے والی تمام چیزوں کو پیدا کیا اور تمام جاندار چیزوں

کو بنایا۔ یہی نہیں بلکہ جس نے دیوی دیوتاؤں اور آسمان کی تمام چیزوں اور زمین میں تحت الثریٰ تک کی تخلیق کی۔" اگر ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو تم بھی ان تمام چیزوں کو بنا سکتے ہو۔ وہ ایسے کہ ایک بڑا شیشہ لو اور اسے چاروں طرف گھماؤ۔ تم فوراً سورج، ستاروں، زمین، حتیٰ کہ خود اپنے کو اور تمام جاندار چیزوں اور پیڑ پودوں کو پیدا کر سکتے ہیں.... ہاں ان اشیاء کے مظاہر تو ہمارے سامنے آجائیں گے لیکن ان کا حقیقت سے دور کا بھی واسطہ نہ ہوگا۔

اب تم ان تین پلنگوں کا تصوّر کرو (جس سے ہمارے نقطۂ نگاہ کی وضاحت ہوتی ہے) سب سے پہلے وہ پلنگ جس کا محض تصوّر ہمارے ذہن میں ہے اور جس کا خالق خدا ہے۔ دوسرے وہ پلنگ جسے بڑھئی نے بنایا ہے اور تیسرے وہ جسے مصوّر نے پیش کیا ہے۔

خدا نے "حقیقی پلنگ" کو بنایا اس لئے وہ خالقِ اعلیٰ ہے۔ بڑھئی نے اپنے فن سے اس تصوّر کو مادی شکل دی اس لئے ہم اسے صنّاع کہیں گے۔ مصوّر کی حیثیت تیسرے درجہ کے فنکار کی ہے جو نقل کی نقل پیش کرتا ہے اور اس لحاظ سے حقیقت سے تین منزل دور ہے۔ اسی طرح المیہ نگار شاعر ایک طرح کا نقّال ہے جس کا فن تیسری سطح پر فطرت کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس قبیل کے دوسرے فنکاروں کی حیثیت بھی نقالوں کی ہے۔

" محاکات یا نقّالی کا حقیقت سے بہت دور کا واسطہ ہے کیوں کہ اس میں اشیا کا عکس ایک خاص زاویہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ مصوّر ہمارے لئے موچی، بڑھئی اور دوسرے کاریگروں کی تصویر بنا دے گا۔ مگر ان فنون سے اسے کوئی لگاؤ نہیں۔ اس کے باوجود اگر وہ اچھا مصوّر ہے تو بڑھئی کی تصویر اس خوبی سے بنائے گا کہ دور سے دیکھنے پر بچوں اور بیوقوفوں کو سچ مچ بڑھئی کا گمان ہوگا۔

اب ہمیں المیہ کے فن اور اس کے مجتہد ہومر کا مطالعہ کرنا ہے اور اس کے متعلق اپنی رائے قائم کرنی ہے کیونکہ عام خیال یہ ہے کہ المیہ نگار شاعر تمام علوم و فنون

پر دسترس رکھتے ہیں۔ لہذا تمام فنکاروں سے ممتاز ہیں۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لئے یہ بات مان بھی لیں کہ المیہ نگار شاعر "ہر فن مولا" ہیں تو ذرا ہمیں ان لوگوں کے نام بتلا دیجئے جن کو ان شاعروں نے شفایاب کرایا ہے۔ یا زندگی کے دوسرے شعبوں میں عوام کی رہنمائی کی ہے۔ جہاں تک ہومر کا تعلق ہے وہ اعلیٰ ترین الفاظ میں جنگ، سپہ سالاری انتظامیہ اور تعلیم کے بارے میں اظہار رائے کرتا ہے۔ اس امر کے پیش نظر کیا ہم اس سے یہ دریافت کرنے میں حق بجانب نہ ہوں گے کہ "حضرت! اگر آپ حقیقت سے دور نہیں بلکہ اس کے ترجمان ہیں تو کیا آپ نے سیاسی مدبروں سے بڑھ کر انسانوں کی زندگی سنواری ہے یا انھیں اعلیٰ شہری بنایا ہے؟ کیا آپ کسی ایسے شہر کا نام لے سکتے ہیں جس کی حکومت آپ کی شاعری کے "دستور" سے چلائی جاتی ہے؟ کیا آپ نے کبھی کسی شہریا قریہ کو قانون کے فوائد بتائے ہیں۔ اور ہنگامی حالات میں عوام کے اندر نظم و ضبط پیدا کیا ہے؟ کیا تاریخ میں کوئی جنگ ایسی بھی ہے جس کے سپہ سالاروں نے آپ کے مشورہ پر عمل کیا ہے؟

کیا فنون کی تاریخ میں کسی بھی صنعت و حرفت کی ایجاد کا سہرا ہومر کے سر باندھا جا سکتا ہے؟ اگر اس کی عوامی خدمات کا کوئی تذکرہ یونان کی تاریخ میں نہیں ملتا تو کچھ مضائقہ نہیں۔ اسے معلم اور رہبر بنانے کی ذمہ داری صرف ان چند افراد پر ہے جنھوں نے زندگی میں اس کی پرستش کی اور اس کے مرنے کے بعد اس کے نظریۂ حیات کو عام کرنے کی کوشش کی۔ اگر ہومر اس روایت کے مطابق واقعی عالم و فاضل ہوتا تو یونانی اس کے درسگاہ سے فیضیاب ہوتے اور اس کے حلقۂ تلامذہ میں اعلیٰ شہری شامل ہوتے۔ اگر اس نے واقعی لوگوں کو نیک راہ پر چلنے کی تلقین کی ہوتی تو عوام اسے بنجاروں کی طرح گاتے پھرنے کی اجازت نہ دیتے بلکہ اسے مستقل سکونت اختیار کرنے پر مجبور کرتے یا خود اس کے پیچھے لگ جاتے۔

اس طرح ثابت ہوا کہ ہومر اور اس کے بعد آنے والے تمام شعراء نیکی کے تصور کی نقالی کرتے ہیں اور دوسرے انسانی جذبات کی بھی اسی طرح ترجمانی کرتے

ہیں اور دوسرے انسانی جذبات کی بھی اسی طرح ترجمانی کرتے ہیں کہ انکا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ البتہ ان شاعروں کے الفاظ میں وہ مسحور کن کیفیت ہوتی ہے کہ عوام کو ان کی بنائی ہوئی تصویروں پر حقیقت کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس نقالی سے تفریح کا سامان تو پیدا ہوسکتا ہے مگر اس میں سنجیدگی کا کوئی پہلو نظر نہیں آتا۔ جس طرح پانی میں کوئی چیز ٹیڑھی نظر نہیں آتی ہے مگر واقعتاً وہ سیدھی ہوتی ہے اسی طرح شاعروں کی لفاظی اور مصوّروں کی رنگ آمیزی سے ہماری روح میں ایسا انتشار پیدا ہوجاتا ہے کہ ہم حقیقت اور التباس میں امتیاز نہیں کرسکتے۔ اس طرح نقّال کی مثال اس بھیک مانگنے والے کی ہے جو کسی بھیک منگن سے شادی کرکے بھیک منگنی اولاد پیدا کرتا ہے۔ نقّال شاعر، مصوّر اور فنکار ہماری روح کے اندر انتشار پیدا کرتے ہیں اور ہماری فطری کمزوریوں سے فائدہ اٹھاکر اعلیٰ کو ادنیٰ اور ادنیٰ کو اعلیٰ ثابت کرنے کے لئے ایسے پیکر تراشتے ہیں جن کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

نقّالی کے خلاف ہمارا سب سے بڑا الزام یہ ہے کہ یہ نیکی اور اچھائی کا چہرہ مسخ کردیتی ہے۔ مثال کے طور پر ہومر یا کسی دوسرے المیہ نگار شاعر کے کلام کا مطالعہ کرو جہاں وہ مصیبت زدہ ہیرو کے ذہنی و روحانی کرب کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ ہم ایسے موقعوں پر شاعر کے زور کلام کی داد دیتے ہیں اور ایک حد تک ہیرو سے ہمدردی کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ لیکن جب ہم خود کسی ایسی مصیبت میں گرفتار ہوتے ہیں تو خود کلامی کے ذریعہ اپنے ذہنی آزار کو بیان کرنے کی بجائے اس غم کے علاج کی کوشش کرتے ہیں اور صبر و سکون سے کام لے کر مردانہ وار اس کا مقابلہ کرتے ہیں اس کے برخلاف شاعری میں جب دوسروں کے سر مصیبت ہوتی ہے تو ہم ان پہلوؤں پر نظر نہیں رکھتے بلکہ عورتوں کی طرح المیہ سکون حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

کم و بیش یہی حال طربیہ اور مزاحیہ ڈراموں کا ہے۔ ہم دوسروں کا مذاق اڑاتے ہیں اور ان کی غلطیوں اور لغزشوں سے لطف حاصل کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ واقعی زندگی میں ہم ان لطف اندوزیوں کی جسارت نہیں کرتے اسی طرح جنسی جذبات، غصہ اور غم اور خوشی کے شدید احساسات جن سے ہمارے خارجی اعمال پر اثر پڑتا ہے، ہمارے اوپر غلبہ حاصل کر لیتے ہیں اور ہم جذبات سے مغلوب ہو کر عقل سلیم کو کام میں نہیں لاتے۔ ایک حد تک ہم دیوتاؤں کی شان میں لکھے گئے گیت اور بھجن اور اچھے آدمیوں کی تعریف میں لکھی گئی نظموں کی ہمت افزائی کر سکتے ہیں مگر المیہ، طربیہ، مزاحیہ اور رزمیہ شاعروں کو جمہوریہ سے خارج کرنے کا ہی مشورہ دیں گے۔ البتہ اگر وہ حسن و خیر و حقیقت کے علمبردار ہو کر شہری زندگی کو سنوارنے میں حصّہ لیں تو ہم اس فیصلہ پر نظر ثانی کر سکتے ہیں۔

(۶) تعلیم اور فن کا معیار ("قوانین" ۶۵۳ — ۶۶۰)

صحیح تعلیم کا مقصد ہمارے نزدیک اجتماعی رابطہ کی تکمیل و تربیت ہے خوشی اور رنج کا خیال بچوں میں سب سے پہلے پیدا ہوتا ہے اور اسی سے وہ خیر و شر کا اندازہ بھی لگاتے ہیں۔ تعلیم کا مقصد بچوں میں اچھی عادتوں کی تلقین اور نیک جبلّتوں کی تحریک ہے۔ روح میں آہنگ اسی وقت پیدا ہوگا جب وہ خیر کے جذبات سے سرشار ہو اور اگر خیر و شر میں تمیز کا سلیقہ بھی پیدا ہو جائے تو تعلیم کے اعلیٰ مقاصد کی تکمیل ہو سکتی ہے۔

جانوروں کے حرکات و سکنات میں کوئی خاص آہنگ اور نظم نہیں ملتا مگر انسانوں کے اندر قدرت نے دیوتاؤں کی مدد سے خوشی اور آہنگ کا احساس پیدا کیا ہے۔ لہذا ہمیں حسن، نغمہ، موسیقی اور رقص سے اپنی زندگی میں آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کرنا چاہیئے لیکن اگر ہم اس کوشش میں ناکام رہے تو تعلیم کے بارے میں بات کرنے سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔

وہ شاعر یا موسیقار جو روح یا جسم کی خوبیوں کا اظہار کرتے ہیں وہ بہر صورت اچھے ہوتے ہیں لیکن وہ اداکار جو برائیوں کی ترجمانی کرتے ہیں قطعی طور پر برے ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کو ناچ گانے سے لطف اندوز ہونے کی پوری آزادی ہے بشرطیکہ ہم خیر و شر کے پہلوؤں کو مدنظر رکھیں۔ موسیقار اور شاعر ہمیں اکثر دھوکا دے کر خوشی و غم کی نقل پیش کر کے غلط راہ پر ڈال سکتے ہیں۔

مثال کے طور پر یوں سمجھو کہ کسی جلسہ میں ہماری تفریح کے لئے طرح طرح کے سامان مہیا ہیں۔ کہیں ہومر اپنی رزمیہ شاعری کے اقتباسات پیش کر رہا ہے، کہیں کسی نے بانسری پر تان چھیڑ رکھی ہے۔ دوسری طرف المیہ یا طربیہ ڈرامے ہو رہے ہیں۔ اسی میں کوئی کٹھ پتلی کا ناچ دکھا رہا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ان تمام تماشے دکھانے والوں میں انعام کس کو دیا جائے۔ اگر یہ فیصلہ بچوں پر چھوڑ دیا جائے تو وہ کٹھ پتلی والے کو اوّل انعام دیں گے۔ نوجوان لڑکے لڑکیاں طربیہ ڈراموں کو پسند کریں گے۔ تعلیم یافتہ اور سنجیدہ مزاج شہری المیہ ڈرامے اور ہمارے جیسے بوڑھے کسی گویے کے رزمیہ اقتباسات پر سر دھنیں گے۔

تفریح کے اس تماشہ گاہ میں فنون کی افضلیت پہ فیصلہ کرنے کا حق کس کو حاصل ہو سکتا ہے؟ یہ امر قابل غور ہے کہ وہ فن جو تعلیم یافتہ اور سنجیدہ اور ذمہ دار شہریوں کی تفریح اور روحانی مسرّت کا سامان کرے، اچھا فن ہے۔ اس لحاظ سے ججوں کو اعلیٰ کردار کا ہونا چاہیئے کیوں کہ ان کے اندر عقل اور ہمت دونوں کی ضرورت ہے۔ ایک مثالی جج کبھی تماشہ گاہ میں عوامی رائے سے متاثر نہیں ہوگا اور نہ عامیوں کے شور و غوغا کو خاطر میں لائے گا۔ اس کے نزدیک فن کا مخصوص میعار جمالیاتی اور اخلاقی ہے۔ اعلیٰ تعلیم کا مقصد نوجوانوں کے اندر اصول و قانون کی تلقین ہے۔ اسی طرح ایک اعلیٰ درجہ کا مقنّن شاعروں کو اس بات پر رضامند کرے گا کہ وہ اعلیٰ و نیک خیالات کو موسیقی کے ساتھ پیش کریں تاکہ ان کی شاعری اعتدال پسند بہادر اور نیک انسانوں کا ترجمان ہو سکے۔

(۷) موسیقی کا زوال ("قوانین" ۷۰۰—۷۰۱)

اِتھنس کا انجانہ مسافر:- ابتدا میں ہماری موسیقی کے مختلف اقسام و آداب تھے۔ دیوتاؤں کے بھجن کی موسیقی مرثیہ موسیقی سے مختلف تھی۔ قصیدہ خوانی اور رقص کے دیوتا کی تعریف میں مخصوص قسم کی موسیقی سے کام لیا جاتا تھا۔ ان تمام اقسام کی مخصوص نوعیت تھی اور ایک راگ کو دوسرے سے نہیں ملایا جاتا تھا۔ وہ لوگ جو موسیقی پر اپنی رائے دیتے تھے یا فرمابرداروں کے لئے سزا تجویز کرتے تھے۔ اپنی رائے کا اظہار دھیمی سیٹی بجا کر یا بے ہنگم طریقے پر شور مچا کر یا جاہلانہ انداز میں تالی پیٹ کر نہیں کرتے تھے۔ ارباب حل وعقد اس امر کا اہتمام کرتے کہ سامعین محفلوں میں نہایت ادب اور خاموشی کے ساتھ موسیقاروں کو سنیں اور لطف اندوز ہوں۔

وقت گزرنے پر شاعروں نے موسیقی میں بھی دخل اندازی شروع کردی اور اس میں عمومیت اور لاقانونیت کی حد تک جدتیں پیدا کی جانے لگیں شاعر صاحب ادراک اور اہلِ دانش ضرور تھے لیکن انھیں موسیقی میں کوئی خاص درک نہیں تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے بھجن کے سُر میں مرثیے اور قصیدے کی تان میں دوسرے راگ الاپنا شروع کردیئے۔ انھوں نے بانسری سے ساز کا کام لیا اور پھر ان کے نزدیک فنی معیار سے زیادہ عوام کی تفریح ہی زیادہ اہم کارنامہ ٹھہرا۔ ان شاعروں نے محض اسی بات پر اکتفا نہ کی بلکہ انھوں نے اپنی شاعری میں بھی آزاد منشی برتی اور اپنی اس حرکت سے جاہلوں کے دماغ میں لاقانونیت اور دیدہ دلیری کی حد تک یہ بات بٹھادی کہ وہ نغمہ اور سنگیت کے رموز پر اظہار خیال کر سکتے ہیں۔ ڈرامہ نگار شاعروں نے تو تھیٹر کو فنی زماں عوامی غوغا آرائیوں کی جولاں گاہ بنادیا ہے۔ اس طرح جاہل طبقہ اب اس بات پر مصر ہے کہ وہ موسیقی اور شاعری پر اپنی پسند و ناپسند کی

بنا پر صائب رائے دے سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج کل ذہنی امارت کی جگہ "نوٹنکی والوں کا راج" (THEATROCRACY) ہے۔

افلاطون کے ذہن و شعور کا مطالعہ اس کی تصانیف کی روشنی میں کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی "اخلاقیت" کے باوجود فطرتاً صنّاع تھا اور آخر وقت تک دربردہ صنّاع رہا۔ اس نے حکمت کی جو تعریف کی ہے وہ وہی ہے جو آجکل فنون لطیفہ کی ہو رہی ہے۔

افلاطون کے خیال میں حکمت و فلسفہ کا کام تحلیل و تجزیہ نہیں بلکہ ترتیب و ترکیب ہے۔ فلسفی ترکیب سے تجزیہ کی طرف جاتا ہے نہ کہ تجزیہ سے ترکیب کی طرف فلسفی بہ یک نظر اور بیک وقت اشیاء کی ماہیئت کو کلی اور مجموعی حیثیت سے سمجھتا ہے۔ اور پھر جزئیات خود بخود سامنے آجاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ افلاطون نے اصطلاح بدل دی اور فلسفہ کے بھیس میں فنونِ لطیفہ کی قدر و قیمت کا اعتراف کر لیا۔ جس کی اہمیت سے وہ بھی انکار نہ کر سکا اگرچہ سقراط کی طرح اس نے بھی "حسن" اور "خیر اعلیٰ" کو ایک سمجھا۔

ادبی تنقید کی حد تک ہمیں افلاطون کے بیشتر نظریات یا اس کے مفروضات سے اتفاق نہیں ہو سکتا۔ مگر اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ وہ تنقید کا "بابا آدم" ہے۔ اس نے چند مخصوص اصطلاحات اور تصوّرات پیش کئے جن سے آئندہ نقادوں کے لئے راہیں ہموار ہو ئیں۔ شاعری اور فن کو سب سے پہلے افلاطون نے "محاکاتی" (IMITATIVE) بتلایا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ مصوّر یا شاعر محض خوبصورت تصویر یا نظم نہیں پیش کرتا بلکہ وہ زندگی کی تخلیقی ترجمانی کرتا ہے اور حقیقت کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ وہ حقیقت کی عکاسی اس طور پر کرتا ہے جس سے ہمیں جمالیاتی مسرت نصیب ہوتی ہے۔ مختلف وسائل (MEDIA) کے فن میں استعمال کا احساس سب سے پہلے افلاطون نے دلایا۔ شاعر الفاظ سے مصوّر رنگوں سے اور سنگ تراش پتھر سے

اپنے فن کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون نے سب سے پہلے فنون لطیفہ کے درمیان حقیقی رشتہ اور مشترک عناصر کا انکشاف کیا۔ ایک شاعر جو نظم کہتا ہے یا مصور جو تصویر بناتا ہے وہ دونوں ایک ہی طرح کے عمل میں مصروف ہیں۔ دونوں مختلف وسائل سے کام لیتے ہیں مگر بنیادی طور پر وہ فطرت کی عکاسی یا زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔

چوتھا باب

ارسطو

ارسطو، افلاطون کا شاگرد رشید تھا۔ فلسفہ اور جمالیات کے علاوہ ادبی تنقید میں بھی اس نے اپنے استاد کے نظریات پر منطقی انداز میں بحث کی اور اپنا منفرد نظریہ قائم کیا۔ افلاطون کے نزدیک عالم تصورات ماورائی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر ارسطو تصورات کا قائل ہونے کے باوجود یہ نہیں مانتا کہ ان کا تعلق کسی ماورائی دنیا سے ہے۔ وہ اسی عالم اجسام کے اندر ازل سے موجود اور کارفرما ہیں۔ اسی طرح جمالیات میں وہ افلاطون کے نظریۂ نقل و تقلید سے انحراف کرتا ہے اور اس عمل کو شاعروں، ڈرامہ نگاروں اور فنکاروں کے یہاں تخلیقی کارنامہ قرار دیتا ہے۔

افلاطون کا شاعری کے متعلق کوئی مبسوط کارنامہ موجود نہیں ہے۔ اور اپنی تصانیف میں وہ شاعری سے زیادہ حسن، خیر و حقیقت کی تعبیر و تفسیر میں منہمک نظر آتا ہے۔ "مکالمات" کے علاوہ "جمہوریہ" میں بھی جب وہ شاعری کا ذکر کرتا ہے تو اس کی حیثیت ثانوی رہتی ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے شاعری کے فن پر ایک مکمل کتاب لکھی ہے جس میں شاعری کو ثانوی نہیں بلکہ اولین مقام حاصل ہے۔ موسیقی، مصوری اور دیگر فنون کا ذکر ضمناً آگیا ہے ورنہ یہ تصنیف ارسطو کے فلسفۂ جمالیات کا شاہکار رہتی۔

ارسطو کی "بوطیقا" اپنی نوعیت کی منفرد تصنیف ہے جس میں فن شاعری بالخصوص "المیہ اور رزمیہ" پر مدلل اور مبسوط بحث ہے۔ ارسطو شاعری کو ذہن انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار عمل قرار دیتا ہے۔ اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب، سیاست کا پابند نہیں سمجھتا۔

ارسطو اپنی "بوطیقا" میں افلاطون کے اساسی مسلمات سے اتفاق کرتا ہے، فنون لطیفہ اور بالخصوص شاعری یقیناً اصل کی نقل ہیں۔ لیکن یہ نقل جزئیات کی نہیں بلکہ خصوصیاتِ کُلی کی ہوتی ہے۔ صنّاع اور فنکار کو اس سے سروکار نہیں کہ خاص حالتوں میں خاص خاص چیزوں کا کیا رنگ ہوتا ہے اس کو تو صرف اس سے غرض ہے کہ عموماً کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر کو جزئیات سے نہیں بلکہ کلیات سے دلچسپی ہوتی ہے اور اسی بنا پر وہ بقول ارسطو کے مؤرخ سے برتر ہے۔

ارسطو محض اشیا اور خارجی حالات کے بیان کو شاعری نہیں سمجھتا بلکہ وہ حالات و کیفیات کے امکانی پہلوؤں کو شاعری کی اصل سمجھتا ہے۔ اس طرح شاعر فطرت کو ہمارے سامنے زیادہ بہتر صورت میں پیش کر سکتا ہے۔ کارخانۂ قدرت میں بہتری ایسی چیزیں ہیں جو بھدی اور بدقوارہ ہیں اور جن کو ہم پسند نہیں کرتے لیکن اگر انھیں کو ہم تصویر میں دیکھیں یا کسی خوش بیان کی زبانی ان کا ذکر سنیں تو وہ ہم کو اتنی بُری نہیں معلوم ہوں گی۔

"بوطیقا" میں ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور شاعری کے ایسے اصناف مثلاً غنائیہ، مرغزاریہ (PASTORAL) وغیرہ کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور اپنی تمام تر توجہ ڈرامائی شاعری بالخصوص "المیہ" پر صرف کر دی ہے۔ ارسطو کے خیال میں المیہ سے انسان کے خیالات اور جذبات میں وسعت اور جامعیت پیدا ہو جاتی ہے اس لئے کہ المیہ کا موضوع محض انسانی نہیں بلکہ وہ قدرتی تعلقات ہیں جو انسان اور کائنات کے درمیان پائے جاتے ہیں۔ المیہ کا کام یہ ہے کہ افراد کے اعمال اور انکے مکافات، حوادثِ روزگار اور ان کے پہلو بہ پہلو مختلف اشخاص کے عروج و زوال

اور رنج و راحت کی سچی تصویریں پیش کر کے خوف وہراس اور ہمدردی اور غیرت کا احساس پیدا کرے۔

بقول مجنوں گورکھپوری کے ارسطو "المیہ" کی بحث میں بھی اپنے خیر الامور اوسطہا کے نظریہ کو نہیں بھولا۔ حسن یا خیر نام ہے اعتدال یا اوسط کا چنانچہ ارسطو غیر معمولی افراد یعنی انتہائی نیک یا انتہائی رذیل افراد کی سرگزشت کو المیہ کا صحیح موضوع نہیں سمجھتا۔ المیہ میں ایک قدرتی اور اوسط انسان کی زندگی کا مرقع پیش کرنا چاہیئے۔ ورنہ وہ اثر پیدا نہ ہوگا جو المیہ کا مقصد ہے۔

"بوطیقا" یا "کتاب الشعر"

پہلا حصّہ

شاعری اور اس کے اصناف کا تقابلی جائزہ

تمہید: میرا مقصد فن شاعری اور اس کے اصناف پر اظہار خیال کرنا ہے۔ اس سلسلہ میں مجھے ہر صنف سخن کے قاری کے اوپر اثر، داستان کی ترتیب یا خاکہ جس سے ایک اچھی نظم وجود میں آتی ہے اور ان تمام اجزا کا جن سے یہ اصناف مرکب ہیں، جائزہ لینا ہوگا۔ میں ان امور کا اس ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہے۔

فن نقّالی ہے: (۱)

رزمیہ شاعری، المیہ، طربیہ، بھجن (DITHYRAMBICS) اور بہت حد تک بانسری اور سرود کی موسیقی کو ہم عام طور پر "نقل" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ایک دوسرے سے تین اعتبار سے مختلف ہیں۔ ان کے ذرائع، ان کے مقاصد اور نقل کرنے کے طریقے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

نقل کے ذرائع: (۲)

جس طرح کچھ آدمی فن کے ذریعہ یا محض عادتاً مختلف اشیاء یا کیفیات

کی رنگ یا تصویر یا آواز کے ذریعہ نقل پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح حسب بالا فنون میں موزونیت، الفاظ اور ترنم کے ذریعہ تنہا یا دوسروں کے ساتھ مل کر نقل اتاری جا سکتی ہے۔

مثال کے طور پر بانسری اور سرود اور اس قسم کے دوسرے باجوں سے موسیقی اور آہنگ کے ذریعہ راگ پیدا کرتے ہیں۔ رقص میں موزونیت مقدم ہے۔ اس میں موسیقی کی گنجائش نہیں۔ البتہ ایسے رقاص بھی موجود ہیں جو اپنے فن کے ذریعہ انسانی حرکات، سکنات، جذبات اور اعمال کو بخوبی پیش کر سکتے ہیں۔

شاعری کے کچھ اصناف ایسے بھی ہیں جن میں نقل کے تمام ذرائع استعمال کئے جاتے ہیں — موزونیت، موسیقی اور قافیہ یا نظم۔ ان میں بھجن، المیہ، طربیہ وغیرہ شامل ہیں لیکن ان میں کہیں سارے ذرائع کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کہیں الگ الگ۔ لہٰذا ان فنون میں یہ فرق، ان ذرائع کے لحاظ سے ہے جن سے وہ نقل کرتے ہیں۔

(۳) ـــــــــ نقل کے موضوع!

فنون میں نقل کے موضوع انسانی اعمال و افعال ہوتے ہیں اور ایسے لوگ جن کو فن کا موضوع بنایا جاتا ہے بذات خود اچھے یا برے ہوتے ہیں (کیونکہ کردار کا انحصار لوگوں کے اندر اچھائی یا برائی پر ہی ہے) اس سے ثابت ہوا کہ ہم یا تو آدمیوں کو جیسا وہ واقعی ہیں اس سے بہتر بنا کر پیش کرتے ہیں یا بدتر یا بالکل ویسے ہی جیسے وہ سچ مچ ہیں۔ جس طرح مصوری میں پالی گناٹس (POLYGNOTUS) کی کھینچی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند اور پوسن (PAUSON) کی تصویریں پست اور ڈایونیسیس (DIONYSUS) کی بجنسہٖ فطرت کے نمونے ہیں۔

اب اس سے ظاہر ہے کہ نقل کی یہ تمام صورتیں ایک دوسرے سے اس لئے الگ ہیں کہ ان کے موضوع ایک دوسرے سے مختلف ہیں، رقاصی، موسیقی اور شاعری میں بھی اظہار کے مختلف ذرائع استعمال کئے جاتے ہیں۔ ہومر نے

آدمیوں کو افضل تر بنا کر پیش کیا ہے۔ کلیو فوں (CLEOPHON) نے ان کی بجنسہٖ تصویر کشی کی ہے۔ مگر ہجو نگاروں نے ان کے چہرے مسخ کر دیئے ہیں۔

المیہ اور طربیہ بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ طربیہ کا مقصد لوگوں کو ان کی اصل سے بدتر حالت میں پیش کرنا ہے مگر اس کے برخلاف المیہ انھیں زیادہ بہتر صورت میں ہمارے سامنے لاتی ہے۔

(۴) نقل کے طریقے:—

اب ہمیں ان طریقوں پر غور کرنا ہے جن کے ذریعہ نقل ممکن ہے۔ شاعر کسی چیز کی نقل الفاظ کے ذریعہ بیان سے یا ہومر کی طرح دوسرے کرداروں کا چربہ اتار کر یا اپنی آپ بیتی بنا کر بے کم و کاست پیش کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کر عمل کے میدان میں بھی سرگرم دکھا سکتا ہے۔

یہ واضح ہے کہ ہر طرح کی فنی ترجمانی —— ذرائع، موضوعات اور اسالیب کی بنا پر ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔ سوفوکلیز اور ہومر کے فن میں ایک طرح کی یکسانیت ہے کیوں کہ دونوں اعلیٰ اور افضل کرداروں کو اپنے فن کا موضوع بناتے ہیں۔ دوسری طرف اس کے اور ارسطو فانیز کے یہاں کچھ مشابہت ہے کیونکہ دونوں انسانی اعمال یکساں طور پر پیش کرتے ہیں۔ اسی لئے کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہومر کی رزمیہ نظمیں ڈرامائی ہیں۔

(۵) شاعری کی ابتدا کے دو اسباب:—

شاعری کی ابتدا دو بالکل فطری اسباب کی بدولت ہوئی:

(۱) انسان میں بچپن سے نقالی کا ملکہ جبلی طور پر موجود ہے۔ اس کی بدولت وہ دوسرے حیوانات سے ممتاز ہے کیوں کہ وہ ان تمام کے مقابلہ میں نقل کا زیادہ مادہ رکھتا ہے اور اپنی جبلی قوتوں سے سب سے پہلے ابتدائی تعلیم حاصل کر سکتا ہے۔ اسی

اسی طرح تمام انسانوں کو نقل و تقلید سے خوشی حاصل ہوتی ہے۔ یہ بات نقل کے فنی نمونوں کو دیکھنے سے واضح ہو جاتی ہے۔ کوئی تصویر جتنی کامیابی کے ساتھ کھینچی جاتی ہے اسی حد تک اس کو دیکھنے سے ہمیں خوشی ہوتی ہے اگرچہ واقعی زندگی میں ہم انھیں بغیر ذہنی کوفت کے نہیں دیکھ سکتے۔ مثال کے طور پر ذلیل اور کریہہ جانور یا لاش اور اس قسم کی چیزیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی چیز کو سیکھنے میں ہمیں فطری خوشی ہوتی ہے اور یہ بات محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ عوام الناس کے لئے بھی صحیح ہے۔ فرق ہے تو بس اتنا کہ عوام ان پر اچٹتی ہوئی نظر ڈالتے ہیں۔ اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ جس چیز کی تصویر کھینچی گئی ہے اسے تماشائی نے کبھی نہیں دیکھا ہے تو اس کی خوشی "نقالی" کی بنا پر نہیں بلکہ صناعی، رنگ آمیزی اور دوسرے اسباب کی بدولت ہو گی۔

(۲) نقالی کا مادہ ہمارے اندر فطری طور پر موجود ہے اور ترنم اور آہنگ کا احساس بھی ہمارے اندر فطری ہے۔ لہٰذا جن لوگوں کے یہاں یہ صلاحیتیں زیادہ شدت کے ساتھ نمایاں تھیں ان کے یہاں ان کا اظہار بھی ابتدائی خام کوششوں میں ہوا اور بالآخر اس کی ترقی یافتہ صورت سے شاعری نے جنم لیا۔

قدیم ترین شاعری کی دو قسمیں:- (۶)

یہ شاعری مختلف شاعروں کی خصوصیات کی بدولت دو قسموں میں نمودار ہوئی وہ شعراء جو سنجیدہ اور بلند روحانی قوت کے مالک تھے انھوں نے اعلیٰ کرداروں کے اعمال اور کمالات کو اپنے فن کا موضوع بنایا مگر وہ شعرا جو زیادہ سنجیدہ نہ تھے۔ انھوں نے انسانوں میں کمینہ پن اور دوسرے نفرت انگیز پہلوؤں پر زور دیا۔ ان شاعروں نے زیادہ تر ہجویں لکھیں جب کہ مقدم الذکر شاعروں نے حمد و قصائد پر اپنی توجہ صرف کی۔

ہومر سے پہلے غالباً ہجویہ شاعری کا وجود نہ تھا لیکن اس کے معاصرین نے ایک خاص بحر "آئمبی" (IAMBIC) میں ہجویہ نظمیں لکھنا شروع کیں اس

بحر کے معنی ہی ایک دوسرے پر طنز کرنا ہے۔ اس طرح یہ قدیم شعراء دو گروہوں میں منقسم تھے۔ ایک تو وہ جو رزمیہ انداز اختیار کرتے تھے اور دوسرے وہ جو طنزیہ شاعری کے بانی ہوئے۔

سنجیدہ شاعروں میں ہومر کا نام سب سے ممتاز ہے اس لئے کہ اس کے کلام میں دیگر شاعرانہ خصوصیات کے علاوہ ڈرامائی انداز بھی ملتا ہے۔ اسی طرح وہ ایک حد تک "طربیہ" کا بھی بانی ہوا اس لئے کہ اس نے "ہجو قبیح" (INVECTIVE) کی جگہ تمسخر کو رواج دیا اور اسے ڈرامائی انداز میں پیش کیا اس کی تصنیف "MARGITES" کا فنِ طربیہ سے وہی رشتہ ہے جو "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" کا المیہ سے ہے۔ اس کے بعد جب المیہ اور طربیہ دو منفرد اصناف کی صورت میں نمودار ہوئے تو شاعروں نے اپنی فطری صلاحیت اور رجحان کے مطابق ایک ہی صنف میں لکھنا شروع کیا۔ ہلکی پھلکی شاعری اب طنز اور چھیڑ چھاڑ سے ترقی پاکر طربیہ شاعری ہو گئی اور سنجیدہ رزمیہ شاعری نے المیہ کو جنم دیا۔

المیہ شاعری: —— (۷)

المیہ اور طربیہ دونوں ابتدائی شکل میں ناہموار اور ناشائستہ اصناف تھے کیونکہ المیہ کی ابتدا بھجنوں سے ہوئی اور طربیہ کی ابتدا فحش اور شہوانی گیتوں سے۔ مگر رفتہ رفتہ دونوں نے ترقی کی اور تکمیل کی منزلیں طے کر کے اپنی مخصوص حیثیت حاصل کر لی۔

المیہ ڈرامہ کی موجودہ ہیئت کئی تبدیلیوں کے بعد سامنے آئی اور اسے اب مکمل صنف کہا جا سکتا ہے۔ ایسکلس (AESCHYLUS) نے سب سے پہلے ایک کردار کا اضافہ کیا۔ اس کے علاوہ اس نے "سنگت" یا کورس کو مختصر کر کے "مکالمہ" کو المیہ کا خاص جز بنا دیا۔ سوفوکلیز نے اداکاروں کی تعداد تین تک بڑھا دی اور رنگین مناظر سے اسٹیج کو آراستہ کیا۔ اس طرح المیہ نے اپنے ابتدائی دور کی معمولی داستان اور غیر سنجیدہ زبان کو ترک کر کے موجودہ عظمت

اور بلندی حاصل کی۔ چنانچہ مکالمے اور واقعات کے اضافے سے المیہ کی ترقی یافتہ صورت ہمارے سامنے آئی۔

(۸) ـــــــ طربیہ شاعری:

طربیہ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، بُرے کرداروں کا چربہ پیش کرتی ہے۔ وہ کردار لازمی طور پر گنہگار نہیں ہوتے بلکہ اپنی کمزوری یا بدنیتی کی بنا پر مزاح کا سامان بنتے ہیں مگر یہ کمزوری ایسی ہوتی ہے جو نہ تکلیف دہ ہوتی ہے اور نہ تباہ کن۔ ایک ایسا چہرہ جو کچھ بدصورت اور بدہئیت بھی ہو اور جسے دیکھ کر کسی کو تکلیف نہ پہونچے بلکہ ہنسی آجائے، تو اسے طربیہ کا موضوع بنا سکتے ہیں۔

المیہ شاعری سے ہماری دلچسپی چونکہ زیادہ رہی اس لئے ہم اس کی دور بدور ترقی اور اس کے اہم شاعروں کے کارناموں سے واقف ہیں۔ لیکن طربیہ نگار شاعر کچھ اسباب کی بنا پر عرصہ تک گوشۂ گمنامی میں پڑے رہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ شہری حکام نے اپنے حدود میں طربیہ ڈراموں کو پیش کرنے پر پابندی لگا رکھی تھی اور اسے نجی طور پر مخصوص سامعین کے لئے پیش کیا جاتا تھا۔ جس زمانہ سے طربیہ ڈراموں کو سرکاری طور پر تسلیم کیا گیا اس صنف میں مزید ترقیاں ہوئیں اور اس کے لکھنے والوں کے تذکرے بھی ملنے لگے مگر اس کے باوجود یہ پتہ نہیں چلتا کہ کس نے نقلی چہروں، تمہیدیہ اور اداکاروں کے سلسلے میں نئے اقدامات کئے۔ غالباً ایپی کارمس (EPICHARMUS) اور فارمس (PHORMIS) پہلے طربیہ داستانوں کے موجد تھے۔ یہ دونوں سسلی کے شاعر تھے۔ یونانیوں میں کریٹیز (CRATES) سب سے پہلا ڈرامہ نگار ہے جس نے عام کہانیوں اور داستانوں کو طربیہ کا موضوع بنایا اور ہجویہ طربیہ کو ترک کیا۔

(۹) ـــــــ رزمیہ شاعری:

رزمیہ شاعری اور المیہ میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں اعلیٰ کرداروں کے

اعلیٰ کارناموں کو الفاظ کے ذریعہ پیش کرتے ہیں اور سب سے اہم فرق یہ ہے کہ رزمیہ میں (المیہ کے برخلاف) بیانیہ انداز پایا جاتا ہے۔ دونوں میں حجم کا فرق بھی ہے المیہ میں سارا عمل طلوع و غروب آفتاب تک محدود ہے مگر رزمیہ اس قید سے آزاد ہے۔

المیہ اور رزمیہ کے اجزائے ترکیبی میں مشترک عناصر ہیں اور کچھ المیہ کے لیئے مخصوص ہیں اس لیئے وہ شخص جو المیہ کے حسن و قبح کو پرکھ سکتا ہے اسے لازمی طور پر رزمیہ شاعری پر محاکمہ کی قدرت ہوگی کیوں کہ رزمیہ شاعری کی تمام خوبیاں المیہ میں پائی جاتی ہیں مگر رزمیہ میں المیہ کی تمام خصوصیات نہیں ملتیں۔

دوسرا حصّہ

"المیہ"

المیہ کی تعریف :۔۔۔۔۔۔۔۔ (۱)

سب سے پہلے ہمیں المیہ کی تعریف اور اس کے اجزاء پر غور کرنا ہے "المیہ کسی ایسے انسانی عمل کی ترجمانی کرتا ہے جس میں تکمیل اور عظمت کا احساس ہو اور جس میں اعلیٰ زبان کے استعمال سے جمالیاتی مسرّت کا سامان پیدا کیا جائے اور مختلف اجزاء کو مختلف طریقوں سے نمایاں کرکے بیان کے بجائے عمل پر زور دیا جائے تاکہ سامعین کے اندر رحم و خوف کے جذبات پیدا کرکے ان کا تزکیہ کیا جاسکے"۔

دلچسپ زبان سے ہمارا مقصد وہ زبان ہے جس میں ترنم، آہنگ اور بحور سے کام لیا جائے۔ مختلف اجزا کے مختلف فنی ذرائع کا مطلب یہ ہے کہ کہیں تقطیع (METRE) مقدم ہے اور کہیں ترنم پر زور ہے۔

المیہ کے اجزائے ترکیبی :۔۔۔۔۔۔۔ (۲)

المیہ انسانی عمل کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کے کردار مخصوص عادات و اطوار سے متصف ہوتے ہیں اور ان سے خود ان کے اعمال متاثر ہوتے ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ عمل کے لئے کرداروں کے مزاج اور جذباتی رجحان کا بھی خیال رکھنا چاہیئے جس پر تمام انسانوں کی خوشی اور غم کا انحصار ہے۔

المیہ میں جس انسانی عمل کی ترجمانی ہوتی ہے اسے "داستان" (FABLE) کہہ سکتے ہیں۔ یہ واقعات اور ماجرا سے مرتب ہوتا ہے۔ عادات واطوار سے ہمارا مطلب کرداروں کے مزاج کا واضح رجحان اور جذبات سے مراد ان کے وہ اقوال جو کسی خاص جذبہ سے مغلوب ہو کر ظاہر ہوں۔

اس طرح المیہ کے چھ خاص اجزا ہیں جن سے اس کی خصوصیات مرکب ہیں۔ پلاٹ (ترتیب ماجرا)، کردار، تاثرات، زبان و اسلوب، آرائش اور نغمہ۔ ان میں دو کا تعلق ذرائع سے ہے، ایک کا نقل کے طریقے سے اور تین کا نقل کے موضوعات سے۔

المیہ میں ترتیب ماجرا اور دوسرے عناصر:—— (۳)

المیہ کے تمام اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ المیہ انسانوں کی نہیں بلکہ ان کے اعمال کی نقل پیش کرتا ہے جس میں خوشی وغم دونوں شامل ہیں۔ خوشی کسی نیک عمل اور خیر کا نتیجہ بلکہ زندگی کا ماحصل ہے۔ انسان کے کردار میں دونوں خصوصیات موجود ہیں وہ اپنے عمل سے اپنی زندگی کو پُر مسرت بھی بنا سکتا ہے اور عذاب بھی۔ اس طرح المیہ انسانی اعمال کے ذریعہ محض کردار کو نمایاں کرنے کی کوشش نہیں بلکہ اس مخصوص رجحان کو اجاگر کرتا ہے جس سے زندگی مرکب ہے۔ اس طرح ماجرا اور داستان المیہ کا جز ہیں اور باقی سارے اجزا اس کے ماتحت ہیں۔

المیہ کا تصور بغیر ماجرا اور عمل کے ناممکن ہے مگر کردار کے بغیر المیہ ممکن ہے۔ جدید ترین شاعروں کے المیہ ڈراموں میں یہ کمی محسوس کی جا سکتی ہے اور شاید یہ عام خرابی ہے۔ ۔ ۔ ۔ ان تمام لکھنے والوں کے یہاں روئیداد سے زیادہ کردار پہ زور ہے۔ فرض کرو کہ کسی شاعر نے نہایت شاندار مکالمے کے ذریعہ کردار کو بخوبی نمایاں کر دیا ہے اور زبان کے استعمال اور جذبات و تاثرات کے اظہار میں بھی کمال دکھایا ہے مگر اس سے المیہ کا خاص "تاثر" نہیں پیدا

ہوسکتا۔۔۔۔اس کی مثال ایسی ہی ہے جیسے کسی مصور نے بغیر کسی خاکے کے شوخ رنگوں کو ادھر ادھر پھیلانے کی کوشش کی ہو۔ ظاہر ہے کہ اس عمل سے وہ خوشی نہیں حاصل ہوسکتی جو ایک معمولی اور سادہ تصویر کے خاکے سے ممکن ہے۔

المیہ کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اس کی دلچسپی اور اس کی اثر انگیزی افسانہ کی ترتیب، گردش اور انکشاف (دریافت) پر بھی مبنی ہے۔ اس میدان میں نووارد عموماً زبان و بیان کے طمطراق اور کردار کو نمایاں کرنے کی کوشش میں اُلجھ جاتے ہیں لیکن افسانہ کی ترتیب اُن کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ اس طرح پلاٹ المیہ کا مرکزی جزیا اس کی روح ہے اور کردار کا مقام اس کے بعد آتا ہے کیوں کہ بنیادی طور پر المیہ انسانی عمل کی نقل پیش کرتا ہے اور ان اعمال کے ذریعہ ہی کردار اپنا رول ادا کرتے ہیں۔

"جذبات و تاثرات" کو المیہ کے اجزا میں تیسرا مقام حاصل ہے۔ اس سے مقصد وہ خیالات و محسوسات ہیں جو مکالموں کے ذریعہ اعلیٰ زبان میں ادا ہوتے ہیں۔ ابتدا میں المیہ نگار شاعر اپنے کرداروں کے مکالمے سیاسی اور عمومی خطابت کے نمونے پہ لکھتے تھے مگر اب فصاحت و بلاغت کی طرف زیادہ دھیان دیا جاتا ہے۔ ان مکالموں کے ذریعہ ہمیں کردار کے مزاج اور رجحان کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اور اس کا اثر روئیداد پر مثبت یا منفی طور پہ پڑتا ہے۔

المیہ کا چوتھا اہم جز "زبان و اسلوب" (DICTION) ہے۔ اس کا مطلب زبان کے مخصوص استعمال سے ہے جس کے ذریعہ نثر یا شعر میں جذبات نگاری اور کردار نگاری ممکن ہے۔

"نغمہ" کا مقام اگرچہ فنی اہمیت کے لحاظ سے دوسرے اجزا کے مقابلہ میں کم ہے لیکن اس کے ذریعہ المیہ کو دلچسپ اور مسرت بخش بنایا جا سکتا ہے آرائش یا "تماشہ" (SPECTACLE) کا اثر بھی سامعین پہ خاصا

پڑتا ہے۔ لیکن اس کا تعلق المیہ نگار کے فن سے نہیں۔ المیہ کی اثرانگیزی محض تماشا اور اداکاری پر منحصر نہیں ہے۔ ڈرامہ میں یہ عنصر بہت حد تک کاریگروں کے فن کا مرہونِ منت ہے۔

(۴) پلاٹ کی ترتیب :

اب ہمیں پلاٹ یا ترتیب ماجرا کا تفصیل سے جائزہ لینا ہے اس لئے کہ یہ المیہ کا سب سے اہم جز ہے۔

ہم نے المیہ کی تعریف یوں کی ہے کہ یہ کسی انسانی عمل کی نقل ہے جو پوری طرح مکمل ہے اور جس میں ایک خاص عظمت پائی جاتی ہے۔ کیوں کہ عین ممکن ہے کہ کوئی چیز مکمل ہونے کے باوجود عظیم نہ ہو۔

(۱) "مکمل" کا مطلب ہمارے نزدیک یہ ہے کہ اس داستان میں ابتدائی تمہید کے ساتھ درمیانی اور آخری حصہ موجود ہو "آغاز" سے مراد یہ ہے کہ داستان میں اس سے پہلے لازمی طور پر کسی واقعہ کا تصور نہ ہو لیکن اس کے بعد واقعات کا تسلسل موجود ہو "انجام" سے مراد یہ ہے کہ افسانہ میں آخری کڑی سے پہلے واقعات موجود ہوں جو فنی طور پر لازم ہیں لیکن اس کے بعد کسی واقعے کی ضرورت نہ ہو۔ درمیانی حصہ افسانہ کا اہم مقام ہے جس سے پہلے واقعات گزر چکے ہوں اور جس کے بعد بھی واقعات کی ضرورت محسوس ہو۔

اس سے یہ ظاہر ہے کہ شاعر ترتیب ماجرا کے سلسلے میں بالکل آزاد نہیں کہ جہاں سے چاہے قصہ شروع کرے اور جہاں چاہے ختم کردے بلکہ اس کے لئے مخصوص فنی قیود کی پابندی ضروری ہے۔

(۲) اس کے علاوہ ہر وہ شے جو خوبصورت ہے چاہے وہ حیوان ہو یا کوئی اور شے، جس کے مختلف اجزائے ترکیبی ہوں، اس کی ترکیب میں اعتدال اور تناسب لازم ہے کیوں کہ حسن اور عظمت کا تصور اجزا کے تناسب

کے بغیر ممکن نہیں۔ اس طرح نہ تو کوئی بہت ہی معمولی اور چھوٹا جانور حسین ہو سکتا ہے اور نہ کوئی بے ہنگم اور بے ڈول بڑا جانور۔ پہلی صورت میں نگاہ بیک وقت اس چھوٹے جانور کا جائزہ لیتی ہے اس لئے اس کے اجزائے ترکیبی پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا۔ دوسری صورت میں قوی ہیکل جانور کے ایک ہی حصہ کا جائزہ لیا جا سکتا ہے اور اس شے کی "وحدت" دیکھنے والے کی نگاہ سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ اس طرح جانوروں اور دوسری چیزوں میں اجزا کا تناسب ایسا ہونا چاہیئے کہ اس سے ان کے حُسن کا اندازہ کیا جا سکے۔ افسانہ میں بھی ایسے تناسب اور حد بندی کی ضرورت ہے جس سے ہم بآسانی واقعات کی ذہن نشین کر سکیں۔

کسی المیہ ڈرامہ میں افسانہ کو کس قدر طویل ہونا چاہیئے اس کا فیصلہ فن کے دائرہ سے باہر ہے لیکن اس بات کا احساس فنکار کو ضرور ہونا چاہیئے کہ افسانہ اور اس کے اجزائے ترکیبی میں ایسا تناسب ہو کہ کہانی پوری طرح سمجھ میں آجائے۔ اسی میں اس کے فنی حسن کا راز مضمر ہے۔ عام طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈرامہ میں طوالت کا جواز اسی وقت ہوتا ہے جب کہ ہیرو کے حالات زندگی میں انقلاب یعنی اطمینان اور فراغت سے پریشانی اور کلفت کا احساس، واقعات کے ایسے ترتیب و تسلسل سے ہو کہ وہ ہمیں خلاف فطرت نہ معلوم ہوں۔

(۴) ——— وحدت عمل:

کسی داستان کو ہم محض اس لئے اکائی نہیں کہتے کہ اس کا ہیرو کوئی فرد واحد ہے۔ ایک آدمی کی زندگی میں ہزاروں واقعات ہوتے ہیں جن کا کسی خاص واقعے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور اسی طرح ایک ہی آدمی کے ایسے اعمال بھی ہوتے ہیں جنھیں کسی خاص عمل سے متسلک نہیں کیا جا سکتا۔ اسی سے ان شاعروں کی فنی کمزوری کا پتہ چلتا ہے جنھوں نے "ہرکولیڈس" (HERCULIADS) یا اس قسم کی دوسری نظمیں لکھیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہرکولیز کی زندگی کے سارے جہات ایک ہی نظم میں

سموئے جاسکتے ہیں۔ مگر ہومر اپنی دیگر شاعرانہ خصوصیات کے علاوہ اس بات کو بھی بخوبی جانتا تھا کہ ایسا کرنا فن کے منافی ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے رزمیہ "اوڈیسی" میں ہیرو کی زندگی کے غیر متعلق اور غیر ضروری واقعات کو حذف کر کے محض ان واقعات سے افسانہ کا تانا بانا تیار کیا جن سے ہیرو کی زندگی کے اس پہلو پر بھرپور روشنی پڑے "ایلیڈ" میں بھی اس نے یہی طریقہ اختیار کیا۔

جس طرح تمام تقلیدی فنون میں ایک خاکہ کے اندر ایک ہی چیز کو نمایاں کرتے ہیں اسی طرح افسانہ میں ایک ہی عمل کو واقعات کے تسلسل کے ساتھ پیش کرتے ہیں اگر ہم کسی جز کو ادھر ادھر کرنے یا حذف کرنے کی کوشش کریں تو پورا ڈرامہ تباہ ہو جائے گا کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جاسکتی ہو اور نکالی بھی جاسکتی ہو اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی۔

شاعر اور مؤرخ :۔۔۔۔۔(۶)

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ امر واضح ہے کہ شاعر کا کام محض گزشتہ واقعات کا بیان نہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی ہے جو دائرۂ امکان میں آسکتے ہیں یعنی جو ممکنات سے ہیں یا لازمی نتیجہ کے طور پر رونما ہوتے ہیں۔ شاعر اور مؤرخ میں مابہ الامتیاز محض نظم یا نثر نہیں "ہیروڈوٹس" (HERODOTUS) کی تصانیف کو نظم کا جامہ پہنایا جاسکتا ہے مگر اس کے باوجود وہ تاریخ کے قسم کی ہی چیز ہو نگی۔ دونوں (مؤرخ اور شاعر) میں مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ ایک کا تعلق محض گزشتہ واقعات سے ہے اور دوسرے کا ان واقعات سے جو "ممکن" ہوں۔ اس لحاظ سے شاعری، تاریخ کے مقابلہ میں زیادہ فلسفیانہ اور اہم ہے۔ شاعری کی بنیاد عام (آفاقی) حقائق پر ہوتی ہے لیکن تاریخ کا تعلق جزئیات سے ہے۔ کوئی شخص یا کوئی کردار مخصوص حالات میں کس طرح ہم کلام ہوتا ہے یا عمل پیرا ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ یہ عام حقیقت ہے لیکن کسی خاص تاریخی کردار نے کیا کیا یا اس پر کیا گزری یہ

مخصوص (جزوی) حقیقت ہے۔

طربیہ کے سلسلے میں یہ بات واضح ہے کہ یہاں شاعر جب قرین قیاس واقعات کو خاص ترتیب دیتا ہے تو اپنے کرداروں کو جس نام سے چاہے موسوم کر دیتا ہے۔ وہ دوسرے طنزیہ شاعروں کی طرح خاص یا ذاتی اسلوب کا پابند نہیں رہتا۔

المیہ میں بھی سچے ناموں (تاریخی ناموں) کا استعمال ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم ان واقعات کو اسی وقت یقین کے ساتھ قبول کرتے ہیں جب اسے ممکن سمجھتے ہیں۔ جو واقعہ کبھی پیش نہیں آیا ہے اسے ہم کبھی ممکن تسلیم نہیں کر سکتے لیکن جو واقعہ پیش آچکا ہے، اس کے متعلق دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ ایسے المیہ ڈرامے بھی ہیں جن میں چند نام تاریخی ہوتے ہیں اور بقیہ محض افسانوی کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کوئی نام تاریخی نہیں ہوتا مثلاً "اگاتھون" کی تصنیف "پھول" (THE FLOWER) جو واقعات اور کرداروں کی حد تک محض تخیل کی پیداوار ہے مگر اس کے باوجود دلچسپ ڈرامہ ہے۔ اس سے ثابت ہوا کہ المیہ نگار شاعر کے لئے معروف و مسلم تاریخی موضوعات تک اپنے فن کو محدود رکھنا قطعاً ضروری نہیں۔

اس بحث سے یہ بات ظاہر ہے کہ شاعر کو درحقیقت روئیداد کا شاعر اور افسانہ گو ہونا چاہیئے نہ کہ بحر و تقطیع کا۔ شاعر کا فن اس کی نقل و تقلید کی صلاحیت پر منحصر ہے اور اس کے لئے عموماً انسانی اعمال کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ لیکن جب شاعر اپنی قوت متخیلہ سے کام لے کر ایسے افسانے گڑھتا ہے جو قرین قیاس ہیں تو وہ بھی شاعری کے لئے مناسب موضوع ہو سکتے ہیں۔

قصہ در قصہ: ——— (۷)

افسانوں میں ایسے قصے سب سے زیادہ بودے ہوتے ہیں جو محض "واقعاتی" (EPISODIC) ہوں یعنی جن میں واقعات بغیر منطقی ربط کے ایک دوسرے

سے منسلک کر دئیے جاتے ہیں۔ یہ وہ لغزش ہے جو عام طور پر دوم درجہ کے شاعروں میں عام ہے کیوں کہ ان میں اکثر شاعرانہ فن کا فقدان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی اچھے شاعر بھی اپنے حریفوں سے مقابلہ کے جنون میں ایسے واقعات کو افسانہ کا جز بنا لیتے ہیں جو ربط و تسلسل اور وحدتِ تاثر کا خون کر دیتے ہیں۔

دہشت اور دردمندی:

المیہ محض ایسے انسانی عمل کی ترجمانی نہیں کرتی جو مکمل ہے بلکہ ایسے عمل کی عکاسی کرتی ہے جس سے ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کا جذبہ پیدا ہو۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ واقعات محض ناگہانی نہیں رونما ہوتے بلکہ واقعات کے ردعمل کے ناگہانی نتائج ہوتے ہیں۔ اگر ان کے وقوع پذیر ہونے میں "اتفاق" کو دخل ہوتا تو شاید ان میں حیرت کا عنصر غالب ہوتا۔ ڈرامہ کے فطری ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ایسے واقعات حیرت انگیز نہ ہوں بلکہ لازمی طور پر منطقی نتیجے کی طرح ہمارے سامنے آئیں۔

پلاٹ کی دو قسمیں: ——— (۸)

ڈرامہ میں دو طرح کے پلاٹ ہوتے ہیں۔ سادہ اور پیچیدہ، کیونکہ انسانی اعمال بھی جن کی یہ نقل پیش کرتے ہیں اسی نوعیت کے ہوتے ہیں کسی عمل کو "سادہ" اس صورت میں کہا جاتا ہے جب اس میں "جزئیہ انجام" (CATASTROPHE) بغیر کسی "انقلاب" یا "انکشاف" کے وقوع میں آ جائے پلاٹ کو پیچیدہ اس صورت میں کہیں گے جب "انقلاب" اور "صورت حال کا احساس" یا ان میں سے کوئی موجود ہو۔

یہ سب عناصر افسانے کی ترکیب میں شامل ہوتے ہیں کیوں کہ جو واقعات جو دوسرے واقعات کے بعد لازمی طور پر پیش آتے ہیں ان میں محض تاریخی تسلسل ہی نہیں ہوتا بلکہ منطقی ربط بھی ہوتا ہے۔ ایسے واقعات جو پہلے واقعات کا نتیجہ ہوں ایسے واقعات سے مختلف ہوتے ہیں جو محض تاریخی تسلسل

کے ساتھ یکے بعد دیگرے آتے رہتے ہیں۔

"انقلاب": ——— (۹)

" انقلاب یا کایا پلٹ" ڈرامہ میں وہ تبدیلی ہے جو ہمارے توقعات کے خلاف واقع ہوتی ہے۔ یہ واقعات کے لازمی نتیجہ کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے یا کم ازکم دوسری صورتوں میں قرین قیاس ضرور ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر "عدیپس" (OEDIPUS) میں جب قاصد بادشاہ کو خوش کرنے اور اسے اپنی ماں کے ساتھ رشتۂ ازدواج کے خطرے سے بچانے کے لئے اس کے اصل خاندان کا پتہ دیتا ہے تو اس کا اثر بالکل الٹا ہوتا ہے۔

صورت حال کا احساس، نامعلوم حالات سے صحیح حالت کا علم یا اصل واقعہ کا منظر عام پر آنا ہے۔ یہ دراصل ان کرداروں کے درمیان تعلقات پر مبنی ہے جن پر بالآخر ان کی دوستی یا دشمنی منحصر ہے۔ "عدیپس" میں یہ صورت حال نہایت فنکارانہ خوبی کے ساتھ موجود ہے۔

ڈرامہ میں" صورت حال کا احساس" مختلف طریقہ پر رونما ہوتا ہے مگر فنی اعتبار سے ہم اسی "انقلاب" اور "انکشاف" کے قائل ہیں جس سے ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ اس لحاظ سے ڈرامے کے دو خاص اجزا "انقلاب" اور "انکشاف" ہیں۔ ایک تیسرا جز بھی ہوتا ہے جسے ہم "حادثہ" کہہ سکتے ہیں۔ حادثہ میں کہانی کے دوران تکلیف دہ اور تباہ کن مناظر و واقعات مثلاً جسمانی کرب، موت کی نمائش، زخموں اور اس قسم کی دوسری چیزوں کو پیش کیا جاتا ہے۔

المیہ کے حصے بلحاظ کمیت: ——— (۱۰)

المیہ کے وہ اجزا جن سے اس کے اوصاف نمایاں ہوتے ہیں، ان پر سیر حاصل

بحث ہو چکی ہے۔ اب بلحاظ کمیت المیہ کے خاص حصے ہیں۔" افتتاحیہ حصہ" (PROLOGUE) دو گیتوں کے درمیان کا حصہ۔" واقعہ" (EPISODE) وہ حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں۔ اکسوڈ (EXODE) اور سنگت "یا کورس (CHORUS) افتتاحیہ حصہ میں کورس کے ذریعہ ڈرامہ کے ابتدائی تاریخی واقعات کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہمیں موجودہ صورت حال کا پورا اندازہ ہو جاتا ہے۔" واقعہ" المیہ کا وہ حصہ ہے جو" سنگت" کے مختلف گیتوں کے درمیان وقفہ میں پیش آتا ہے" اکسوڈ" وہ حصہ ہے جس کے بعد کسی کورس کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔

المیہ کردار: ——— (۱۱)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ المیہ ڈرامہ میں شاعر کا مقصد کیا ہونا چاہیئے اور اسے کن باتوں سے احتراز کرنا چاہیئے اور کن ذرائع کو اختیار کرنا چاہیئے جس سے المیہ کافی مؤثر ہو سکے۔

چونکہ ایک اعلیٰ درجہ کے المیہ میں سادہ پلاٹ کے مقابلہ میں پیچیدہ پلاٹ کو ترجیح دی جاتی ہے اور اس میں ایسے واقعات پیش کئے جاتے ہیں جن سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ اس لئے یہ لازم ہے کہ خوشحالی سے بربادی کی طرف تبدیلی کسی نیک آدمی کی زندگی میں نہ دکھائی جائے کیوں کہ اس سے ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کے بجائے نفرت کا جذبہ پیدا ہو سکتا ہے۔ اسی طرح بربادی سے خوشحالی کی طرف ترقی کسی برے آدمی کا مقدر نہیں ہونا چاہیئے۔ یہ اخلاقی اعتبار سے اسی قدر قابل اعتراض ہے جس قدر فنی اعتبار سے ناقابلِ قبول۔ یہی نہیں بلکہ کسی انتہائی برے کردار کو بھی خوشحالی سے بدحالی کی طرف تنزل کرتے ہوئے دکھانا نہیں چاہیئے کیوں کہ اخلاقی اعتبار سے یہ صورت حال تسکین بخش ہو سکتی ہے مگر اس سے نہ ہمارے اندر دہشت پیدا ہو گی اور نہ دردمندی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے اندر دردمندی کا جذبہ اسی وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب کوئی شخص اپنے گناہوں

سے زیادہ سزا پاتا ہے اور تکلیف اٹھاتا ہے۔ اسی طرح ہمارے اندر دہشت کا جذبہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ہمارے اور المیہ کردار کے درمیان کچھ مشترک قدریں ہوں۔

اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ ہمیں المیہ کردار کا انتخاب انتہائی نیک اور انتہائی رذیل کرداروں کے درمیان کرنا پڑے گا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ وہ کردار دانستہ گناہ یا شیطانی حرکات کا مرتکب ہو کر مصیبت میں گرفتار نہیں ہوتا بلکہ انسانی کمزوری کے تحت کسی خاص غلطی کی وجہ سے پریشان ہے۔ ایسے کردار کو کسی اعلیٰ خاندان کا فرد یا اعلیٰ شہرت کا مالک ہونا چاہیئے "عدیپس" اور تھیئسٹس (THYESTES) اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

المیہ میں اکہری اور دوہری کہانی:—— (۱۲)

اب یہ بات واضح ہے کہ ڈرامہ میں کہانی کو "دوہری" نہیں بلکہ "اکہری" ہونا چاہیئے اور کردار کی زندگی میں تباہی سے ترقی کی طرف تبدیلی نہیں دکھانا چاہیئے بلکہ ترقی سے تباہی کی طرف انحطاط ہونا چاہیئے۔ یہ صورت حال کسی گناہ کا خمیازہ نہیں بلکہ کسی عظیم الشان انسانی لغزش کا نتیجہ ہونا چاہیئے۔ یہ تمام اصول تجربہ کی روشنی میں صحیح پائے گئے ہیں اور بہترین المیہ ڈراموں سے ان کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے یوریپڈیز دنیا کے عظیم المیہ نگاروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

ایسے المیہ ڈرامے بھی لکھے گئے ہیں جن میں دوہرا پلاٹ ہوتا ہے اور اس کا انجام دو مختلف طریقوں سے ہوتا ہے یعنی اچھوں کے لئے اچھا اور بروں کے لئے برا۔ ایسے ڈراموں کو اکثر اعلیٰ تصنیف سمجھا جاتا ہے مگر حقیقت اس سے مختلف ہے۔ ایسے ڈرامے عوام کی خواہش اور پسند کے پیش نظر لکھے جاتے ہیں تاکہ جزا و سزا کے دونوں پہلو سامنے آجائیں۔ اس قسم کی جمالیاتی مسرت طربیہ کے لئے زیادہ مناسب ہے کیونکہ اس میں بدترین دشمن بھی بالآخر مصالحت کر لیتے ہیں۔

المیہ میں مناظر یا تماشہ کا حصّہ:۔۔۔۔۔۔(۱۳)

دہشت اور دردمندی کے جذبات محض تماشہ اور منظر نگاری سے بھی پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن جب وہ عمل کے دوران حالات کے انقلاب سے پیدا ہوں تو ہم انھیں ترجیح دیں گے۔ ڈرامہ میں داستان کو کچھ اس طرح پیش کرنا چاہیئے کہ واقعات کو بغیر اسٹیج پر لائے محض سننے سے ہی دل میں دہشت اور رحم کا جذبہ پیدا ہو۔" عدیپس" میں یہ خوبی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ یہی کیفیت جب شاعر مناظر کی مدد سے پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ہم اسے اعلیٰ شاعر نہیں مانتے۔ وہ شعرا جو المیہ میں دہشت اور دردمندی کے بجائے محیر العقول کیفیات پیش کرتے ہیں۔ انہیں اس فن سے کوئی واقعی لگاؤ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم المیہ سے ہر قسم کا لطف نہیں اٹھا سکتے اس سے ہم مخصوص طور پر ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

چونکہ المیہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا کرے اس لئے یہ بھی واضح ہے کہ یہ کیفیات عمل کے دوران حالات کے پیچ وخم سے ہی زیادہ بہتر طریقہ سے پیدا ہو سکتی ہے۔

المیہ کے موضوعات:۔۔۔۔۔۔(۱۴)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ وہ کونسے واقعات ہیں جن سے ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ تو قطعی ضروری ہے کہ یہ واقعات یا تو ان لوگوں کو باہم پیش آئیں جو ایک دوسرے کے دوست ہیں، یا ان لوگوں کو جو ایک دوسرے کے دشمن ہیں یا ان لوگوں کو جو ایک دوسرے سے لاپرواہیں۔ اگر کوئی دشمن اپنے دشمن کو مار ڈالتا ہے تو ہمارے اندر وہ جذبات نہیں پیدا ہوں گے جو المیہ کا خاصہ ہیں۔ اسی طرح دو ایسے آدمیوں کے درمیان لڑائی جو ایک دوسرے سے بے پرواہیں، ہمارے لئے ناقابل اعتنا نہیں۔ مگر جب دو دوستوں کے درمیان غلط فہمی کی وجہ سے ایسی

صورت حال پیدا ہو جائے جس کا نتیجہ المناک ہو تو وہ ڈرامہ کے لئے موزوں ہے۔ مثال کے طور پر یہ ایک بھائی دوسرے بھائی کو قتل کر دیتا ہے یا اس کے قتل کا ارادہ کرتا ہے یا بیٹا باپ کے خون کا پیاسا ہوتا ہے یا ماں بیٹے کا لہو پی جانا چاہتی ہے، یا اس کے برعکس حالات ہوں تو المیہ شاعری کے لئے مناسب موضوعات مل جاتے ہیں۔ وہ ان واقعات کو کچھ اس طرح ہمارے سامنے پیش کرتا ہے کہ ہم اس کے فن کے قائل ہو جاتے ہیں۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ المیہ شاعر معروف واقعات کو بجنسہ برتنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ تاریخی تلازم باقی رہے۔ مگر کبھی کبھی وہ حاشیہ آرائی بھی کرتا ہے جس سے المیہ کا تاثر بڑھ جاتا ہے۔

(۱۵) ــــــ کردار نگاری کے شرائط:

المیہ ڈرامہ میں) کردار کے متعلق شاعر کو چار باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے۔ سب سے پہلے ڈرامہ کے کردار کو "اچھا" ہونا چاہیئے۔ کردار کی اچھائی یا برائی اس کے حرکات وسکنات اور طبعی میلان پر منحصر ہے۔ فطری طور پر تمام انسانوں میں اچھائی یا نیکی کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ عورتوں اور غلاموں کے اندر بھی یہ عنصر موجود ہے حالاں کہ عام طور پر عورتیں نیک کم اور بدذات زیادہ ہوتی ہیں اور غلام تو یکسر برے ہوتے ہیں۔

کردار کی دوسری خصوصیت "موزونیت" یا "مناسبت" ہے۔ بہادری اور شجاعت مردانہ اوصاف ہیں۔ عورتوں میں یہ بات غیر موزوں ہو گی۔

تیسری خصوصیت "مشابہت" ہے جو نیکی اور موزونیت سے مختلف ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ کردار کے اندر ایسی تبدیلی نہ دکھائی جائے جس سے تناقص کا احتمال پیدا ہو۔

چوتھی خصوصیت "یکسانیت" (UNIFORMITY) ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر شاعر کسی بے ربط فطرت کے انسان کو موضوع سخن بنائے تو اسے

ابتدا سے انتہا تک ایسا ہی پیش کرے یعنی اس شخص کی بے ربطی کو ربط کے ساتھ پیش کرے۔

کردار نگاری کے لئے شاعر کو ہمیشہ ایسے اوصاف لانے چاہیئں جو ایسے کردار کے لئے ضروری ہوں یا جو دائرۂ امکان سے خارج نہ ہوں تاکہ ایسے کردار کے حرکات یا اقوال میں کوئی تناقص نہ پیدا ہو۔ اس لئے المیہ کے لئے بہتر یہ ہے کہ عمل اور رد عمل سے ہی کہانی آگے بڑھے اس میں خارجی عناصر (دیوتاؤں یا فوق الفطر عناصر) کا دخل کچھ زیادہ مناسب نہیں۔

المیہ انسانی کردار کے بہترین پہلوؤں کو ہمارے سامنے لاتا ہے اس لئے ہمیں مرقع نگاروں کے فن سے بھی استفادہ کرنا چاہیئے جو مخصوص خطوط کے ذریعہ مشابہت کی کوشش کرتے ہوئے اصل موضوع پر اضافہ کرتے ہیں۔ اس طرح یہ بھی ضروری ہے کہ شاعر جب کسی غصہ ور آدمی کو مرکزی کردار بنائے، تو اسے اس خوبی کے ساتھ پیش کرے کہ وہ کردار تمام غصہ کے باوجود آدمی ہی رہے۔

انکشاف کے طریقے:—— (١٦)

ہم المیہ میں "انکشاف" کے معنی پہلے ہی بیان کر چکے ہیں۔ اب اس کے اقسام پر غور کرنا چاہیئے۔

سب سے پہلے انکشاف کی وہ قسم ہے جسے عموماً شعرا برتتے رہے ہیں۔ وہ ہے خارجی علامات کے ذریعہ انکشاف۔ ان میں کچھ تو فطری ہوتے ہیں مثال کے طور پر یونان کے ایک مخصوص خاندان کے لوگوں میں کہیں نہ کہیں نیزہ کا نشان پیدائشی طور پر ہوتا تھا۔ کبھی کبھی زخم کے داغ یا دوسرے ذرائع مثلاً گلے یا کلائی میں پہنے ہوئے زیورات سے بھی انکشاف ہوتا ہے۔

دوسری قسم وہ ہے جس میں شاعر اپنی قوت متخیلہ سے کام لے کر کوئی ایسی علامت پیش کرتا ہے جس سے انکشاف میں مدد ملتی ہے مگر فنی اعتبار سے

یہ زیادہ قابلِ قبول نہیں کیوں کہ اس میں اکثر ایسی چیزوں سے ثبوت مہیا کیے جاتے ہیں جو خارجی علامات سے بھی ممکن ہیں۔

انکشافات کی تیسری قسم وہ ہے جو "یاد داشت" سے ممکن ہے۔ کبھی ہم کسی خاص چیز، منظر یا شخص کو دیکھ کر بھولی بسری باتیں یاد کرنے لگتے ہیں اور اس سے حقیقتِ حال منکشف ہونے لگتی ہے۔

ان تمام اقسام میں سب سے اعلیٰ انکشاف اس وقت ہوتا ہے جب یہ المیہ کے دوران فطری طور پر ہمارے سامنے آتا ہے اور واقعات دائرۂ امکان میں ہوتے ہیں جن کا اثر ہمارے اوپر خاطر خواہ ہوتا ہے۔ اس قسم کے انکشاف کی بہترین مثالیں سوفوکلیز کے ڈرامہ "عدیپس" اور "افی جے نیا" میں ملتی ہیں۔

شاعر کو ہدایات ۔۔۔ (۱۷)

المیہ نگار شاعر کے لئے ضروری ہے کہ جب وہ قصّہ کو مرتب کرے تو جہاں تک ممکن ہو خود کو تماشائی تصوّر کرے۔ اس طرح وہ ہر واقعہ کو اس طرح پیش کریگا جیسے وہ وہاں خود موجود تھا۔ اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ اسے ہمیشہ فنی موزونیت کا خیال رہے گا اور اس کی تصنیف میں تناقصات کی گنجائش بہت کم رہے گی۔ المیہ کو فنی شکل دیتے وقت شاعر کو جہاں تک ممکن ہو ذہنی طور پر اداکاری بھی کرنا چاہیئے اس لئے کہ اس کے لئے فطری ہمدردی اسی وقت ممکن ہے جب وہ خود کو انھیں جذبات سے مغلوب پائے جو کردار کا خاصہ ہیں۔

اس طرح یہ بات واضح ہے کہ المیہ شاعری کے لئے فنکار کو فطری طور پر اپنے اندر لچک پیدا کرنا چاہیئے اور پر جوش بیخودی کا پیکر ہونا چاہیئے۔ پہلی صورت میں وہ آسانی سے ہر کیفیت کے اظہار کے لئے اپنے آپ کو اسی سانچہ میں ڈھال سکتا ہے اور دوسری صورت میں وہ اپنے خیالات و تصورات کا پیکر بن سکتا ہے۔

شاعر کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ جب وہ کسی خاص موضوع پر قلم اٹھائے تو سب سے پہلے اہم واقعات کا خاکہ بنائے اور اس کے بعد تفصیلات اور جزئیات کی طرف متوجہ ہو۔

جب شاعر اپنے کرداروں کو مخصوص نام دے کر ان کے رول متعین کرے تو اسے قصّہ کے واقعات پر نظر کرنی چاہیئے۔ اس سلسلے میں اسے ہمیشہ اس بات کا خیال کرنا چاہیئے کہ کوئی واقعہ موضوع کے حدود سے متجاوز نہ ہو۔ ڈرامائی شاعری میں واقعات مختصر ہوتے ہیں مگر رزمیہ شاعری میں ان کے ذریعہ نظم کو طویل بنانے میں آسانی ہوتی ہے۔ ہومر کے "اوڈیسی" کی کہانی بہت مختصر ہے۔ ایک بادشاہ عرصہ تک اپنے وطن سے دور جا پڑتا ہے اور سمندر کے دیوتا کے غیض وغضب کا شکار ہو جاتا ہے یہاں تک کہ اس کے دوست احباب اس کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں اور وہ تنہا رہ جاتا ہے۔ وطن میں اس کے گھر پر حالات خراب ہیں اس کی بیوی کے نام نہاد عاشق اس کی دولت برباد کر رہے ہیں اور اس کے بیٹے کو قتل کرنے کے منصوبے بنا رہے ہیں۔ طوفانِ حوادث سے گزر کر بادشاہ بالآخر گھر واپس آتا ہے اور اپنے خاندان کے کچھ افراد کو صورت حال سے آگاہ کر کے اپنے دشمنوں کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ قصّہ کا اصل یہی ہے۔ بقیہ تفصیلات زیبِ داستان کے لئے ہیں۔

ٹریجڈی کے دو حصّے: (۱۸)

ہر المیہ کے دو حصّے ہوتے ہیں۔ "پیچیدگی" اور "حل"۔ کہانی میں پیچیدگی ان واقعات سے پیدا ہوتی ہے جو شاید کہانی کے شروع ہونے سے پہلے وقوع پذیر ہو چکے ہیں، یا جو خود عمل کے اندر مخفی ہیں۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہوتا ہے اسے ہم "سلجھاؤ" یا "حل" کہہ سکتے ہیں۔ میرے نزدیک کہانی کا وہ حصّہ جو ابتدا سے اس مقام تک جہاں سے انقلاب شروع ہوتا ہے۔ "پیچیدگی" ہے اور "حل" وہ واقعات ہیں جو اس تبدیلی کے بعد انجام تک منظرِ عام پر آتے ہیں۔

المیہ کے چار انواع :۔۔۔۔۔۔(۱۹)

المیہ کے مختلف عناصر کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم تمام المیہ ڈراموں کو چار انواع میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک طرح کا المیہ وہ ہے جس میں "پیچیدگی" زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور جس میں سب کچھ "انقلاب" اور "انکشاف" پر ہی منحصر ہوتا ہے، دوسری قسم ان المیہ ڈراموں کی ہے جن میں آفات و سانحات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ مثلاً اجاکس (AJAX) کا المیہ۔ تیسری قسم اخلاقی المیہ ڈراموں کی ہے اور چوتھی قسم کے تحت وہ تمام ڈرامے آ جاتے ہیں جو سادہ ہوتے ہیں۔ مثلاً پرامیتھوس (PROMETHEUS) کا قصّہ یا ایسے ڈرامے جو جہنم کے مناظر دکھاتے ہیں۔

کسی کامیاب المیہ نگار شاعر کے لئے لازم ہے کہ وہ ان تمام اسالیب پہ قدرت رکھے یا زیادہ سے زیادہ ان سے متعارف ہو تاکہ وہ سامعین کی دلخراش تنقید سے خود کو محفوظ رکھ سکے۔ آجکل تماشہ بیں مختلف شاعروں کے کمالات کو دیکھ کر کسی مخصوص شاعر میں ان تمام کمالات کو یکجا دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ لہٰذا فنکار کی ذمہ داریاں بھی بڑھ جاتی ہیں۔

المیہ اور رزمیہ کا موضوع :۔۔۔۔۔۔(۲۰)

المیہ ڈرامہ کبھی رزمیہ کی طوالت کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ رزمیہ میں کئی داستانوں کو ملا کر ایک جامع داستان مرتب کرتے ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی شاعر "ایلیڈ" کو کسی ایک المیہ ڈرامہ میں سمونا چاہے تو اس میں وہ زور و اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو واقعی المیہ کا خاصہ ہے۔ رزمیہ شاعری میں پوری نظم کا اس کی مختلف داستانوں سے منضبط رابطہ ہوتا ہے۔ لیکن ڈرامہ میں مختلف داستانوں کی وجہ سے یہ اثرانگیزی باقی نہیں رہ سکتی۔ مثال کے طور پہ وہ شعراء جنھوں نے ٹرائے کی تباہی کو ایک ہی ڈرامہ کا موضوع بنایا ہے وہ ان شاعروں کے مقابلہ میں جنھوں نے ایک ہی داستان

پر اکتفا کیا، پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ اس لحاظ سے ایسکلس اور یورپیڈیز زیادہ کامیاب شاعر ہیں کیوں کہ انھوں نے محض ایک داستان پر اپنے ڈرامہ کی بنیاد رکھی۔ برخلاف ان کے اگاتھون داستان کی جامعیت کی بنا پر ناکام ہے۔

سنگت یا کورس :——(۲۱)

کورس کو ڈرامہ کے دوسرے کرداروں کی طرح داستان کا جزو لاینفک سمجھنا چاہیئے۔ وہ اس "کل" کا "جز" ہیں اور انھیں کہانی میں خاص کردار ادا کرنا چاہیئے جیسے کہ سوفوکلیز کے یہاں ہے نہ کہ جیسا یورپیڈیز نے برتا ہے۔ اکثر المیہ شاعروں کے یہاں کورس کا موضوع سے کوئی خاص تعلق نظر نہیں آتا لہذا وہ دوسرے کرداروں سے منفرد نظر آتے ہیں جیسے شاعر نے انھیں محض زیبِ داستان کے لیے شامل کر لیا ہے۔

تاثرات یا جذبات نگاری :——(۲۲)

اب ہم المیہ کے دو اہم عناصر "جذبات" اور اسلوب و زبان (DICTION) کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

جذبات نگاری کے سلسلے میں ہم نے علم فصاحت (RHETORIC) کی کتابوں میں اظہار خیال کیا ہے۔ جذبات نگاری کے تحت وہ سب کچھ آجاتا ہے جو تقریر کا مقصد ہوتا ہے مثلاً کسی بات کو ثابت کرنا یا کسی مفروضہ کو رد کرنا یا سامعین کو مشتعل کرنا اور ان کے اندر رحم، خوف، غصہ یا دوسرے جذبات کو ابھارنا۔ اس سے یہ بات ظاہر ہے کہ شاعر کے یہاں یہ مقصد فن کا جز بن کر اس قدر واضح نہیں ہوتا جتنا کہ خطیبوں اور مقرروں کے یہاں ہوتا ہے۔ ایک اچھا شاعر جذبات نگاری کے سلسلے میں ہمیشہ فن ڈرامہ کے دوسرے آداب و اصول کو ملحوظ رکھتا ہے۔

اسلوب یا طرزِ ادا :۔۔۔۔۔۔(۲۳)

اسلوب کے متعلق ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کے اصول و نظریات قواعد و انشار اور صنائع و بدائع کے استعمال پر مبنی ہیں۔ جہاں تک اسلوب کا ادا کاری کے فن سے تعلق ہے، شاعر کو اس کی واقفیت یا لاعلمی سے کوئی خاص نقصان اس وقت تک نہیں پہونچ سکتا جب تک اس کا کلام بنیادی شعری خصوصیات کا حامل ہے۔

زبان کے حصے :۔۔۔۔۔۔(۲۴)

زبان کے حصے مندرجہ ذیل ہیں۔
حرف، رکن تہجی، حرف عطف، اسم، فعل، حرف تعریف، حالت گردان اور جملہ۔

الفاظ :۔۔۔۔۔۔(۲۵)

کچھ الفاظ سادہ ہوتے ہیں اور کچھ مرکب۔ مشکل پسند شاعروں کے یہاں الفاظ دوہرے، تہرے اور چوہرے بھی ہوتے ہیں۔ ہر لفظ یا تو عام طور پہ مستعمل ہوتا ہے یا اجنبی یا تشبیہی یا آرائشی یا جدید یا توسیع یافتہ یا مخفف یا تبدیل شدہ ہوتا ہے۔

شاعری کی زبان :۔۔۔۔۔۔(۲۶)

اعلیٰ اسلوب کے لئے سلاست ضروری ہے مگر اس حد تک نہیں کہ اس پر ابتذال کا گمان ہونے لگے۔ سلیس بیان وہ ہے جس میں عام فہم الفاظ استعمال کئے جائیں لیکن ایسی زبان میں سوقیانہ پن بھی ہوتا ہے۔ کلیوفون کی شاعری اسی ضمن کی چیز ہے۔ برخلاف اس کے شاعری کی زبان فصیح اور اعلیٰ اور عام محاورہ سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ انوکھے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے۔ انوکھے سے مراد اجنبی، تشبیہی اور

توسیع یافتہ الفاظ ہیں لیکن اگر کوئی شاعر صرف انھیں اقسام کے الفاظ سے شاعری کرے اور عام الفاظ بالکل نہ استعمال کرے تو اس کا کلام یا تو معمّہ ہوگا یا مجذوب کی وحشیانہ بڑ۔ پس شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ سلیس اور عام اور اجنبی تشبیہی اور آرائشی الفاظ کے استعمال میں اعتدال سے کام لے۔

عام الفاظ سے کلام میں سلاست پیدا ہوتی ہے اور اجنبی الفاظ، استعارے اور مرصع تراکیب شاعر کے لہجہ کو رفعت بخشتے ہیں۔ مگر بیان کی صفائی کے لئے الفاظ کی توسیع و تخفیف یا تبدیلی پر قدرت ہونا چاہیے کیونکہ یہاں عام لہجہ سے ہٹ کر ایک خاص انداز میں اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے ہمیں ان نقادوں سے اتفاق نہیں جو الفاظ کو مختلف سانچوں میں ڈھالنے یا ان کو مختلف طبعزاد شکلوں میں بدلنے کے حق میں نہیں ہیں کیوں کہ شاعر کا اصل کمال ان الفاظ کو برتنے میں ہی نمایاں ہوتا ہے۔

غیر مستعمل الفاظ کو برتنے میں شاعر کو اعتدال سے کام لینا چاہیئے۔ کیوں کہ استعاروں اور اجنبی و غریب لفظوں کے بدسلیقگی سے استعمال کا نتیجہ مضحکہ خیز ہو سکتا ہے۔ رزمیہ شاعری میں موزوں و متوازن اسلوب کے لئے الفاظ کا مناسب انتخاب بہت ضروری سمجھا جاتا ہے یہاں تک کہ اگر ایک لفظ کو ادھر سے ادھر کر دیا جائے تو شعر کا لطف جاتا رہتا ہے۔

اجنبی اور غیر معروف الفاظ کے استعمال سے بھی زیادہ تشبیہ و استعارہ کے سلسلہ میں احتیاط برتنے کی ضرورت ہے کیوں کہ ان کے موزوں استعمال سے شاعری کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے اور یہ سلیقہ ہر کس و ناکس کے حصہ میں نہیں آتا۔ تشبیہ و استعارہ کا استعمال فکر و ذہانت کی دلیل ہے۔

تیسرا حصہ

"رزمیہ شاعری"

رزمیہ شاعری اور المیہ ڈرامہ :۔ (۱)

شاعری کی اس صنف میں بھی جو بیان کے ذریعہ نقل کرتی ہے اور جس میں ایک خاص بحر "HEXAMETER" استعمال کی جاتی ہے، داستان کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیئے جو المیہ میں ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی ایک مکمل عمل ہونا چاہیئے جس میں آغاز، درمیان اور انجام موجود ہوں۔ اس طرح رزمیہ نظم میں ایک ذی روح جاندار کی طرح سارے عناصر موجود ہونا چاہیئے جس سے خاص قسم کی مسرت حاصل ہو۔ ایسی نظم تاریخی دستاویزات سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ تاریخ میں ایک واقعے پر اکتفا نہیں کیا جاتا بلکہ ایک خاص دور میں تمام واقعات کو جو کسی خاص شخص یا کئی اشخاص کی زندگی میں پیش آچکے ہیں، موضوع بناتے ہیں۔ ان واقعات کا ایک دوسرے سے تعلق بھی محض رسمی ہو سکتا ہے۔

ہومر کی عظمت کا راز یہ ہے کہ وہ کبھی ٹرائے کی جنگ کو مکمل طور پر پیش کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ ایک خاص واقعہ کو لے کر اسے ابتدا سے انتہا تک

اپنی نظم میں برتنے پر اکتفا کرتا ہے اگر وہ ایسا نہ کرے تو نظم میں اس قدر پھیلاؤ ہو جائے کہ وہ آسانی سے سمجھ میں نہیں آسکتی یا اگر اس نے تلخیص کے ذریعہ ان تمام واقعات کو سمونے کی کوشش کی ہوتی تو لازمی طور پر اس میں مختلف قسم کی الجھنیں پیدا ہو جاتیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے جنگ کے اہم واقعہ کو لے کر اسی سے متعلق جزئیات (مثلاً جہازوں کی فہرست) پیش کی ہیں۔ دوسرے شاعروں نے ایک خاص فرد کی زندگی یا اس عہد کے تمام واقعات کو نظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا وہ ہومر کی طرح کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ "اہل قبرص" (CYPRIACS) اور "چھوٹی ایلیڈ" (LITTLE ILIAD) کے مصنفین اسی زمرہ میں آتے ہیں۔

رزمیہ نظم اور المیہ ڈرامہ میں چند مشترک عناصر بھی ہیں۔ یہ سادہ اور پیچیدہ بھی ہو سکتا ہے اور اخلاقی اور المناک بھی۔ اس کے دوسرے عناصر سوائے موسیقی اور آرائش کے تقریباً وہی ہیں جو المیہ میں ملتے ہیں کیونکہ یہاں بھی انقلاب، انکشاف اور سانحہ کی ضرورت ہوتی ہے اور ان کے اظہار کے لئے موزوں اسلوب اور جذبہ کی کارفرمائی بھی ضروری ہے۔ ان تمام خصوصیات کو ہم ہومر کے یہاں یکجا پاتے ہیں۔ اس کی دو رزمیہ نظموں میں "ایلیڈ" سادہ اور المناک عناصر پر مبنی ہے اور "اوڈیسی" پیچیدہ اور اخلاقی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہومر زبان کے استعمال اور جذبات کے اظہار میں تمام شاعروں پر سبقت لے جاتا ہے۔

رزمیہ نظم کی طوالت:—— (۲)

رزمیہ نظم المیہ کے مقابلہ میں زیادہ طویل ہوتی ہے اور اس کا بحر بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس کی طوالت کے سلسلے میں کچھ مروج قواعد و اصول موجود ہیں۔ نظم میں واقعات کی اتنی ہی گنجائش ہونی چاہیے جنھیں ہم آغاز سے انجام تک ایک نظر میں احاطہ کر سکیں۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب رزمیہ نظم کو روایتی رزمیہ کے بجائے اتنا ہی طویل رکھا جائے جتنا ایک نشست میں المیہ ڈرامہ کو پیش کرنے میں دقت

لگتا ہے۔ رزمیہ شاعری کے اندر اتنی وسعت ہوتی ہے کہ وہ مخصوص طور پر بیک وقت کئی واقعات کو پیش کر سکتی ہے جبکہ ڈرامہ میں صرف اسی واقعہ کو پیش کیا جاسکتا ہے جو اسٹیج پر لایا جا سکتا ہے یا جس میں اداکار مصروف رہ سکتے ہیں۔ رزمیہ نظم چونکہ بیانیہ ہوتی ہے اس لئے اس میں مختلف واقعات جن کا موضوع سے تعلق ہے بیک وقت ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور اس سے نظم کی طوالت بڑھ جاتی ہے اور شاعر کو اکثر غیر معروف واقعات کو بھی معروف واقعات کے ساتھ برتنے کا موقع مل جاتا ہے۔ المیہ ڈرامہ میں یہ آزادی ممکن نہیں کیونکہ ڈرامہ نگار جب کبھی ایسے واقعات کو جن میں مسلسل ہم آہنگی ہو پیش کرنے کی کوشش کرے گا تو وہ فنی اعتبار سے ناکام ہو جائے گا۔

رزمیہ شاعری کے لئے "رزمیہ بحر" (HEROIC METRE) بہنا مناسب خیال کیا جاتی ہے اور اگر کسی شاعر نے اس اصول سے انحراف کیا تو اس کا کلام ناموزون سمجھا جائے گا۔ رزمیہ بحر تمام دوسرے بحور کے مقابلہ میں زیادہ سنجیدہ اور پروقار ہوتی ہے اس لئے اس میں استعاروں اور اجنبی لفظوں کو استعمال کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ اسکے علاوہ دوسرے بحور مختلف اصناف شاعری کے لئے موزوں ہیں۔ انھیں رزمیہ شاعری کے لئے استعمال کرنا خلاف فطرت ہے۔

ہومر کے کلام میں معروضیت:۔۔۔۔ (۳)

ہومر ہمارے عظیم شاعروں میں یکتائے روزگار ہے۔ اسے اس بات کا بخوبی احساس ہے کہ وہ اپنی نظم کے کس حصہ کو اپنے سے منسوب کرے۔ شاعر کو ذاتی طور پر کم سے کم اپنی رائے کا اظہار کرنا چاہیے کیونکہ اس صورت میں وہ زندگی کا ترجمان نہیں ہو سکتا اگر وہ اپنی رائے مقدم رکھتا ہے۔ دوسرے شعرا جا بجا اپنے خیالات کا اظہار کر کے نظم کی ہیئت بدل دیتے ہیں۔ ہومر چند ابتدائی اشعار کے بعد کسی مرد یا عورت یا کسی دوسرے کردار کو پیش کرتا ہے۔ ان سب کی اپنی انفرادیت ہے اور ان کی خصوصیات کو اس نے کہیں نظر انداز نہیں کیا ہے۔

(۴) المیہ اور رزمیہ میں "تعجب" کا عنصر :-

المیہ میں "تعجب" کا عنصر لازمی طور پر شامل ہوتا ہے مگر رزمیہ میں اس سے بڑھ کر ناممکن اور محیر العقول عناصر بھی شامل کئے جا سکتے ہیں کیونکہ انہیں اسٹیج پر پیش کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر جن حالات میں اکلیس (ACHILLES) اپنے مخالف ہیکٹر (HECTOR) کا تعاقب کرتا ہے وہ اسٹیج پر بڑا ہی مضحکہ خیز ہوگا کیونکہ یونانی فوج خاموش کھڑی ہے اور ہیرو سر ہلا کر انھیں اشارہ کر رہا ہے کہ ان کو مداخلت نہیں کرنی ہے۔ رزمیہ نظم میں ہم ڈرامہ کے اس پہلو کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور یہ واقعہ مہمل نہیں معلوم ہوتا۔ اسی طرح شعراء حیرت انگیز واقعات سے سامعین کو خوش کرنے کے لئے ذرا مبالغہ سے بھی کام لیتے ہیں۔

(۵) ہومر کے کلام میں واقعات کی ترتیب :-

ہومر کو اس سلسلے میں اولیت حاصل ہے کہ دوسرے شاعروں نے اس سے ناقابلِ بیان واقعات کو سلیقہ سے بیان کرنے کا سبق سیکھا ہے۔ درحقیقت یہ ایک طرح کا مغالطہ ہے۔ جب ایک چیز مستقل طور پر ہمارے سامنے آتی ہے اور اس کے بعد دوسری چیزیں نمایاں ہوتی ہیں تو ہم یہ باور کر لیتے ہیں کہ اگر پہلی بات ممکنات سے ہے تو دوسری بات بھی قرین قیاس ہے۔ ہمارا ذہن پہلی بات کی صحت پر اعتبار کر کے غلط نتیجہ کے طور پر ہی سہی دوسری بات کی صحت سے انکار نہیں کر سکتا

(۶) رزمیہ میں ناممکنات کا استعمال :-

شاعر کو قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس امکانات پر ترجیح دینا چاہیئے۔ اسے ناممکن واقعات پر مبنی داستان لکھنے کے بجائے ایسے واقعات سے کام لینا چاہیئے۔ جو ہمارے لئے قابل قبول ہوں اگر شاعر ناممکنات پر مشتمل واقعات کو ترتیبا

ہے تو اس صورت میں اسے خاص واقعہ سے فروعی تعلق ہونا چاہیئے جیسے عدیپس کے لئے اپنے باپ لے اِی اَس (LAIUS) کی موت سے لاعلمی۔" اوڈیسی" میں ہومر نے جس طرح ہیرو کو اِتھاکا کے ساحل پر دکھایا ہے وہ کسی دوسرے شاعر کے ہاتھوں اس خوش اسلوبی سے ادا نہیں ہو سکتا تھا کیونکہ شاعر نے داستان کی اس کمزوری کو دوسری خوبیوں کے ذریعہ چھپا دیا ہے۔ رزمیہ نظم کے کمزور حصوں میں بالخصوص انداز بیان زیادہ پر تکلف ہونا چاہیئے کیونکہ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کی کمی اسلوب بیان کی چستی اور زبان کے طمطراق سے پوری کی جا سکتی ہے۔

چوتھا حصّہ

نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جواب دینے کے اصول

(۱)

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جوابات کے سلسلہ میں حسب ذیل امور کا خیال رکھنا چاہیئے۔

(۱) شاعر کا فن مصور یا دوسرے فنکاروں کی طرح نقل پر مبنی ہے لہذا اسے لازمی طور پر کسی چیز کی نقل پیش کرتے وقت تین باتوں کو ملحوظ رکھنا چاہیئے۔

(ا) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسی وہ تھیں یا ہیں۔

(ب) یا جیسی وہ سمجھی جاتی ہیں یا بیان کی جاتی ہیں۔

(ج) یا جیسے ان کو ہونا چاہیئے۔

(۲) ان سب حالات و کیفیات کا اظہار عام الفاظ اور انوکھی و تشبیہی زبان میں کرنا چاہیئے۔ شاعر کو زبان کی خصوصیت کے پیش نظر تبدیل شدہ الفاظ کے استعمال کا بھی حق ہے۔

(۳) ہم اس پر یہ بھی اضافہ کر سکتے ہیں کہ شعری فن میں صحت کا تصور سیاسی

یا دوسرے فنون میں صحت کے تصور سے مختلف ہے۔ شاعری میں دو طرح کے نقص بالعموم پائے جاتے ہیں۔ ایک تو "اصلی" اور دوسرے "اتفاقی"۔ اگر کسی متشاعر نے شعری صلاحیت کے بغیر شاعری شروع کر دی تو وہ لازمی طور پہ ناقص ہوگی۔ اگر اس میں شعری صلاحیت موجود ہے اور وہ کبھی کسی غلطی کا مرتکب ہو جائے تو اس کی شاعری میں نقص اتفاقی ہوگا۔ شاعر کبھی کبھی ناممکنات کی تصویر کشی میں بھی ایسی غلطی کر سکتا ہے۔ دوسرے علوم مثلاً طبیعیات میں یہ بنیادی غلطی ہوگی مگر شاعری میں اسے اتفاقی نقص سے تعبیر کریں گے۔

(۲)

نقادوں کے اعتراضات کا جواب دینے کے لئے ہمیں حسب بالا اصولوں کو مدنظر رکھنا چاہیئے۔ مثال کے طور پہ اگر کسی شاعر نے ناممکنات کی ترجمانی کرتے ہوئے دوسرے فنون کا غلط استعمال کیا ہے تو اس صورت میں یہ غلطی ضرور ہے مگر قابل معافی ہے بشرطیکہ شاعر کا بنیادی مقصد اس سے پورا ہو جائے۔ یعنی جن مروجہ ذرائع کا استعمال کر کے شاعر نے اپنے کلام کو مؤثر طریقہ پہ پیش کیا ہے تو ہم اس کی غلطیوں سے درگزر کر سکتے ہیں۔ "ایلیڈ" میں ہیکٹر کا تعاقب فوجی اعتبار سے ناقابل یقین ہو سکتا ہے مگر شاعر نے اس سے اپنے کلام میں خاص کیفیت پیدا کر لی ہے۔ البتہ ہمیں اس بات کا ضرور خیال رکھنا چاہیئے کہ اگر کوئی شاعر ناواقفیت کی بنا پر ہرن کے سر سے سینگ غائب کر دے تو وہ قابل معافی ہے لیکن اگر اس نے سینگ کو بیان کرتے وقت بھونڈے پن سے کام لیا تو ہم اسے معاف نہیں کر سکتے۔

(۳)

اگر کسی شاعر پہ یہ اعتراض ہو کہ اس نے حقیقت کی ترجمانی نہیں کی تو وہ کہہ سکتا ہے کہ اس نے حقیقت کو مثالی طور پر جیسے اسے ہونا چاہیئے پیش کیا ہے۔ یہ جواب سوفوکلیز نے اپنے معترضین کو یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس نے انسانوں کو اس طرح پیش کیا ہے جیسے انھیں

ہونا چاہیئے۔ یوریپیڈیز کا جواب تھا کہ اس نے لوگوں کو ویسے ہی پیش کیا جیسے وہ عام زندگی میں ہیں۔

اگر کسی شاعر نے ان دونوں طریقوں کے علاوہ کوئی تیسرا طریقہ اختیار کیا ہے تو وہ کہہ سکتا ہے کہ اس نے واقعات کو یوں بیان کیا ہے جیسے کہ وہ مشہور ہیں اور سمجھے جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیوتاؤں کا ذکر اور خرافات کا استعمال بھی شاعری میں جائز ہے۔

(۴)

اس بات کا فیصلہ کرنے کے لئے کہ کوئی بات یا کوئی فعل جو کسی کردار کے ذریعہ عمل میں آیا ہے موزوں ہے یا ناموزوں، ہمیں محض اس قول یا فعل کی اچھائی برائی پر ہی نہیں غور کرنا چاہیئے بلکہ یہ دیکھنا چاہیئے کہ یہ بات کس نے کس سے، کب اور کس طرح کہی اور اس کا کیا اثر ہوا یا یہ فعل کس سے، کیسے اور کیوں سرزد ہوا اور اس کا کیا نتیجہ رہا۔

(۵)

فنی اعتراضات کے سلسلہ میں ہمیں زبان و بیان، قواعد و عروض اور شعری اسالیب پر بھی غور کرنا چاہیئے۔

(۶)

شاعری میں ناممکنات کے استعمال کو کئی اعتبار سے جائز سمجھا جا سکتا ہے۔ شاعر کے نزدیک مخصوص قسم کی شاعری کے لئے ان عناصر کی شمولیت ضروری ہے۔ شاعری میں ناممکنات کو خاص حسنِ بیان کے ذریعہ نہ صرف ممکن بلکہ دل پذیر بھی بنایا جا سکتا ہے۔

مثالی شاعری کے لئے جس میں شاعر اعلیٰ قدروں کی تلقین کرتا ہے، یہ ضروری ہے کہ اس کی مثالیں فطرت میں پائی جانے والی چیزوں سے زیادہ مکمل ہوں۔ رائے عامہ اور اعتقادات پر مبنی شاعری کے سلسلہ میں نہ صرف ناممکنات، خرافات بلکہ واہیات کی بھی گنجائش نکل سکتی ہے۔ شاعر کو علم الاصنام اور دیومالاؤں کے استعمال کرتے وقت

انھیں شعری طور پر قابل قبول بنانے کی کوشش کرنا چاہیئے۔

(۷)

جب شاعری میں متضاد خیالات ہمارے سامنے آئیں تو ہمیں ان کا منطقی طور پر جائزہ لینا چاہیئے کہ کیا ثبات انھیں معنوں میں کہی گئی ہے؟ کیا اس کا یہی تعلق ممکن ہے؟ یعنی کیا اس کا یہی مطلب ہے۔

اس مسئلہ کو اس طرح حل کرنا چاہیئے کہ شاعر آخر کیا کہنا چاہتا ہے یا کوئی سمجھدار آدمی اس سے کیا نتیجہ نکال سکتا ہے۔

(۸)

"محیرالعقول" "نا ممکنات" کو شاعری کا موضوع بنانے یا بُرے کرداروں کی شمولیت یا اسلوب بیان کی ناہمواری پر اکثر تنقیدی اعتراضات کیئے جاتے ہیں۔ یوریپڈیز کے ڈرامہ "ایجی اس" (AEGEUS) میں محیرالعقول عناصر کی افراط ہے اور "آرسٹیز" (ORESTES) میں مینلاؤس کا کردار بہت بُرا دکھایا گیا ہے۔ اس اعتبار سے وہ نقادوں کی زد سے نہیں بچ سکتا۔

نقادوں کے اعتراضات پانچ باتوں پر مشتمل ہیں۔ وہ شاعر کی ترجمانی کو ناممکن، خلاف قیاس، مخرب اخلاق یا متضاد یا تکنکی اعتبار سے غلط ثابت کرکے اعتراض کر سکتے ہیں ان کے اعتراضات کے بارہ جوابات حسب بالا مباحث سے اخذ کیئے جا سکتے ہیں۔

پانچواں حصّہ

"المیہ شاعری، رزمیہ شاعری سے افضل ہے"

(۱)

ہمارے لئے یہ مسئلہ نہایت اہم ہے کہ ہم رزمیہ اور المیہ شاعری میں کس کو ترجیح دیں اگر یہ مان لیا جائے کہ جو فن زیادہ نفیس ہے وہ مقابلتاً بہتر ہوگا اور بہتر قسم کے لوگوں کو پسند آئے گا، تو اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ وہ صنفِ شاعری جو ہر طرح کے پڑھنے والوں کے مزاق کا خیال رکھے، نسبتاً پست ہوگی کیوں کہ یہاں شاعر کو دوسرے ایسے لوازمات کو اپنے فن کا جز بنانا پڑے گا جن کا اس فن سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ المیہ ایسی ہی صنف شاعری ہے جس میں ہر قسم کے لوگوں کے لئے تماشہ کا سامان کیا جاتا ہے۔ رزمیہ شاعری مہذب سامعین کے لئے لکھی جاتی ہے کیوں کہ ان کے نزدیک وہ عناصر جن کا "تماشہ" سے تعلق ہے یا جن سے اداکاروں کے حرکات و سکنات متاثر ہیں تقریباً فضول ہیں! المیہ عوام کے لئے ہے اور چونکہ اسے خاص و عام پسند کرتے ہیں لہذا یہ رزمیہ شاعری کے مقابلہ میں کمتر ہے۔

(۲)

المیہ کے خلاف یہ احتساب (CENSURE) شاعر کے فن پر نہیں

بلکہ اداکار کے ادپر ہے۔ رزمیہ نظم کو پڑھنے میں بھی جسمانی حرکات وسکنات سے بھاؤ بتانے کی ضرورت پڑتی ہے اور داستان گو رزمیہ نظم سناتے وقت اشارات میں مبالغہ کر سکتا ہے۔ ہم ہر طرح کے بھاؤ بتانے کو برا نہیں کہہ سکتے جس طرح ہر طرح کے ناچ کو برا نہیں کہا جا سکتا۔ ہم صرف اسی قسم کے حرکات وسکنات کے خلاف اعتراض کر سکتے ہیں جن میں بے حیا اور فاحشہ عورتوں کی نقل کی جاتی ہے۔

۔یہی نہیں المیہ اور رزمیہ شاعری کو بغیر اسٹیج پہ لائے ہوئے ہم انھیں پڑھ کر ان کے متعلق رائے قائم کر سکتے ہیں۔ اس طرح المیہ کئی اعتبار سے رزمیہ کے مقابلہ میں بہتر ہے۔ اگر اس میں چند نقائص بھی ہیں تو وہ محض ضمنی ہیں۔

(۳)

المیہ کئی اعتبار سے رزمیہ پر فوقیت رکھتی ہے۔ المیہ میں تقریباً وہ تمام عناصر شامل ہیں جو رزمیہ شاعری میں موجود ہوتے ہیں۔ اس کی بحر بھی مخصوص قسم کی ہے۔ موسیقی اور تماشہ کے عناصر سے المیہ زیادہ دلکش اور دل پذیر ہو سکتی ہے۔ تماشہ کو اسٹیج پر دیکھ کر ہمیں حقیقت کا دھوکا ہوتا ہے اور اس سے المیہ عمل بھی اثر انگیز ہو سکتا ہے۔ المیہ میں وضاحت اور تاثر رزمیہ کے مقابلہ میں زیادہ ہوتا ہے اور اسے پڑھنے یا اسٹیج پر پیش کرنے میں کم وبیش وہی کیفیت باقی رہتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ المیہ میں جمالیاتی مسرت کم وقت لگنے کی وجہ سے مختصر اور مسلسل تاثرات کی بنا پر زیادہ پر کیف ہوتی ہے برخلاف اس کے رزمیہ میں پھیلاؤ اور طوالت کی وجہ سے اکثر سپاٹ حصّے بھی ہمارے سامنے آتے ہیں

رزمیہ شاعری میں وحدتِ تاثر یکساں طور پر برقرار نہیں رہ سکتا۔ لہٰذا ایک نظم سے کئی المیہ نظموں کے لئے مواد حاصل ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر

کسی شاعر نے اپنی نظم میں ایک ہی داستان پہ اکتفا کی تو اسے بہت مختصر کر دینے سے فنی نقائص پیدا ہو جائیں گے اور اسے زیادہ طویل کر دینے سے اس میں غیر ضروری

عناصر شامل ہو جائیں گے۔ اس کے برخلاف اگر شاعر نے کئی داستانوں پر مبنی نظم لکھی تو اس میں مثالی وحدت نہیں برقرار رہ سکتی۔ "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" میں کئی داستانیں شامل ہیں مگر شاعر نے اپنے کلام میں ایسے ذرائع اختیار کئے ہیں کہ نظم کی وحدت ظاہری طور پر مجروح نہیں ہونے پاتی ۔

(۴)

اس اعتبار سے المیہ شاعری رزمیہ سے برتر ہے اور اس میں مخصوص مسرت کا سامان بھی مہیا ہوتا ہے جو اس فن کا خاصہ ہے ۔

المیہ اور رزمیہ شاعری کی خصوصیات، ان کے اقسام اور عناصر ترکیبی، ان کے حسن و قبح کے اسباب، نقادوں کے اعتراضات اور ان اصولوں کا جائزہ جن کی بناء پر ان کے جوابات دیئے جا سکتے ہیں۔ ان سب امور کے متعلق ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں کافی ہے

ارسطو اگر معلم اول ہے تو اس کی تصنیف "بوطیقا" عالمی تنقید میں یقیناً نقش اوّل کی حیثیت رکھتی ہے۔ فن شاعری میں نظری تنقید کا اس سے بہتر اور جامع نمونہ اب تک ہمارے سامنے نہیں آیا ہے۔ جس جس زمانہ میں ارسطو کے فلسفہ کی قدر کی گئی اس کی "بوطیقا" کو بھی صحیفۂ آسمانی سے کم نہیں سمجھا گیا۔ اگرچہ ارسطو کی تنقید کا دائرہ المیہ شاعری اور ضمناً رزمیہ شاعری تک محدود ہے لیکن اس نے اس سلسلے میں جن بنیادی مباحث کا ذکر کیا ہے۔ وہ تمام اصناف شاعری کو محیط ہیں۔ چنانچہ یونانی اور لاطینی زبانوں میں جو رسالے اس کے بعد لکھے گئے ان سب پر "بوطیقا" کا گہرا اثر نمایاں ہے۔ رومی شاعر ہوریس (HORACE) کی تصنیف "فن شاعری" بہت حد تک ارسطو کے نظریات پر مشتمل ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ارسطو کے نظریات کی تشریح و تعبیر میں متاخرین نے حاشیہ آرائیاں اور غلط بیانیاں بھی کیں لیکن اس کے بنیادی تصورات و نظریات سے انکار

ممکن نہیں :۔

(۱) شاعری نقل یا ترجمانی ہے لیکن یہ نقل کی نقل نہیں بلکہ یہ مظاہر و کیفیات کی بہتر صورت پیش کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر کا فن میکانکی نہیں بلکہ تخلیقی ہے۔

(۲) شاعر کا کمال یہ نہیں کہ وہ اشیا کی بے کم و کاست نقل پیش کرے یا حالات و کیفیات کو بجنسہ ہمارے سامنے لائے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ شاعر کا اصل مقصد ان تمام امکانی پہلوؤں پر نظر رکھنا ہے جن سے شعر قابلِ قبول ہو سکے۔

(۳) شاعری تاریخ کی طرح تفصیل نگاری نہیں بلکہ انسانی ذہن کی برتر پیداوار ہے جس میں تخیل کو بھی دخل ہے۔

(۴) المیہ شاعری تمام اصنافِ سخن سے ممتاز و افضل ہے کیوں کہ اس میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جن سے شاعری کی زینت ہے۔ اس سے بھی زیادہ اہم یہ بات ہے کہ اس کو اسٹیج پر دیکھنے سے ہمارے اندر دہشت اور دردمندی کا احساس پیدا ہوتا ہے اور اس طرح ہمارا تزکیۂ نفس ممکن ہے۔

(۵) ڈرامہ میں پلاٹ کو اوّلیت حاصل ہے، کردار کا مقام اس کے بعد آتا ہے۔

(۶) شاعری اور ڈرامہ میں وحدتِ عمل اور وحدتِ تاثر کی بیحد اہمیت ہے۔

(۷) المیہ کردار کو انتہائی شریف اور انتہائی رذیل کرداروں کے درمیان ہونا چاہیئے، اور اس کی انسانی لغزشوں کے نتیجہ میں "فراغت" سے تباہی کی جانب انحطاط دکھانا چاہیئے۔

متاخرین نے ارسطو کے تمام بنیادی تصورات پہ اعتراض کئے :۔

(۱) شاعری کسی صورت میں نقّالی نہیں کہی جا سکتی کیوں کہ شاعر زورِ بیان سے اصل کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے اور ہمارے سامنے ایک نئی چیز ہوتی ہے۔

(۲) شاعر کے فن میں حقیقی مجازی اور مثالی و تخیلی عناصر کا اس طرح امتزاج ہوتا ہے کہ ان کا منطقی طور پہ تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔

(۳) تاریخ کچھ معنوں میں تفصیل نگاری سے کام لیتی ہے لیکن جدید تاریخ نگاری میں ادبی چاشنی کے ساتھ وحدتِ تاثر کا احساس بھی ہوتا ہے۔ گبن اور ٹائن بی کی تاریخ نگاری اپنے اندر بڑی جاذبیت رکھتی ہے۔

(۴) المیہ شاعری بحیثیت ایک صنف کے تمام اصنافِ شاعری میں افضل ترین نہیں بلکہ یہ امتیازی خصوصیت شاعروں کی ذہنی بلندی اور تخیلی پرواز کا نتیجہ ہو سکتی ہے کوئی صنف بذاتِ خود اعلیٰ یا ادنیٰ نہیں بلکہ اس کی عظمت کا دارومدار مصنّف کے اوپر ہے۔

(۵) شیکسپیئر اور دوسرے رومانی ڈرامہ نگاروں کے یہاں کردار خود اپنا مقدر ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کردار کہانی (پلاٹ) سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ جدید افسانے محض خارجی واقعات کی تفصیل نہیں پیش کرتے بلکہ ذہنی کیفیات اور قلبی واردات کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔

(۶) ڈرامہ یا کسی دوسرے صنفِ ادب میں وحدتِ عمل کی اہمیت ہے اس لئے کہ اس کے بغیر "مرکزیت" ممکن نہیں مگر وحدتِ زمانی اور وحدتِ مکانی کا کوئی جواز نہیں۔ دراصل یہ دونوں شرائط اطالوی اور فرانسیسی جدید کلاسیکی نقادوں کا اضافہ ہیں۔ خود ارسطو نے اپنی تصنیف میں اس قسم کی کوئی بات نہیں کہی۔ یہ حقیقت ضرور ہے کہ جدید اصناف شاعری میں ایمائی شاعری یا پیکر نگاری اور "شعور کی رو" قسم کے افسانے ارسطو کی گرفت سے آزاد ہیں۔

(۷) المیہ کا تصوّر امتدادِ زمانہ کے ساتھ بدلتا رہا ہے اس لئے نہ صرف یہ کہ شریف و رذیل کرداروں کی تقسیم فضول ہو گئی ہے بلکہ خارجی عناصر کی اہمیت بھی کم ہو گئی ہے۔ جدید المیہ میں فرد خود سے دست و گریباں ہے اور اس کی "محشر خیالی" کسی ادبی فارمولے کے تحت نہیں لائی جا سکتی، ابسن، شا، گالزوردی، اسٹرائنڈبرگ، اور وجودی فلسفہ کے ڈرامہ نگاروں کی کردار نگاری بالکل مختلف ہے۔ ان ڈراموں کی فضا اور خود لکھنے والوں کا نصب العین ارسطو کے

"بوطیقا" سے بالکل جداگانہ ہے۔

"بوطیقا" کی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ دنیا کی تمام مہذب زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ عرب یونانیوں کے علوم و فنون میں طب اور فلسفہ و منطق سے زیادہ متاثر رہے ہیں لہٰذا انھوں نے یونانی ادب اور ڈرامہ کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ رسالہ "فن شاعری" (بوطیقا) کا عربی میں براہِ راست یونانی سے ترجمہ نہیں ہوا بلکہ عربی ترجمہ بقول عزیز احمد ایک "سریانی ترجمے" کا ترجمہ ہے۔

نشاۃ الثانیہ کے بعد شاعروں کی ہدایت کے لئے "بوطیقا" سے بہتر کوئی انتخاب ممکن نہیں تھا چنانچہ یکے بعد دیگرے اطالوی، فرانسیسی اور انگریزی میں اس کے مستند ترجمے ہوئے۔ سترھویں اور اٹھارہویں صدی عیسوی میں جدید کلاسیکیت کے علمبرداروں نے ارسطو کے خیالات کی ترویج و اشاعت حاشیہ آرائی کے ساتھ کی چنانچہ ایسی تفسیریں بھی پیش کی گئیں جن کی ارسطو کبھی تائید نہیں کرتا۔ جرمنی میں لیسنگ (LESSING) اور انگلستان میں پوپ اور جانسن کے بعد جدید کلاسیکیت اور ارسطو دونوں کا زوال شروع ہو گیا۔ رومانی تحریک نے ارسطو کی تنقیدی آمریت کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ ادب میں نئی تحریکیں اور نئے رجحانات منظرِ عام پر آئے اور ان کو سمجھنے سمجھانے کے لئے نئے ادبی معیار مقرر کئے جانے لگے۔ اس کے باوجود یہ کہنا مشکل ہے کہ فن تنقید میں ارسطو کے بغیر "جوہری تنقید" (SEMINAL CRITICISM) ممکن ہے۔ ارسطو کی منطق اور استدلال، اس کا تجزیہ اور اس کی فلسفیانہ صلاحیت "بوطیقا" کو عالمی ادب کے تنقیدی سرمایہ میں مخصوص جگہ کا مستحق ٹھہراتی ہیں۔

پانچواں باب

لانجائنس

افلاطون اور ارسطو کے بعد یونانی ادبی تنقید کی تاریخ میں لانجائنس (LONGINUS) آخری کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے دوران جب "فن بلاغت" پر ادیبوں کی نظر پڑی تو انھوں نے اس کے مصنف کے متعلق تحقیق شروع کی۔ سنہ ۱۵۵۴ء میں فرانسس روابرٹلو نے "فن بلاغت" کو ڈائی نیسیس لانجائنس سے منسوب کر کے اس گمنام مصنف کو شہرتِ عام بخشی۔ اس کا خیال تھا کہ لانجائنس نے "بلاغت" پر اپنا مقالہ (ON THE SUBLIME) تیسری صدی عیسوی میں تصنیف کیا۔ اس کے بعد متاخرین بالخصوص جدید کلاسیکی نقادوں مثلاً بوائلو (BOILEAU) ڈرائیڈن اور پوپ نے اس رائے سے اتفاق کیا۔

موجودہ صدی میں تحقیق کی روشنی میں دو باتیں واضح ہو گئی ہیں:

(۱) تاریخی لانجائنس (تیسری صدی) کے متعلق خارجی شہادتیں مشتبہ ہیں۔

(۲) داخلی شہادتوں سے یہ بات ثابت ہے کہ یہ مقالہ پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔

"فنِ بلاغت" پر مقالہ دراصل مصنف نے اپنے ایک دوست سے مخاطب ہو کر سپردِ قلم کیا تھا اور اس میں اعلیٰ ادب کی خصوصیات سے بحث کی۔

"بلیغ" (SUBLIME) سے مراد اعلیٰ اور مؤثر اسلوب بیان ہے اور بلاغت کا

مقصد کسی خاص قسم کی ادبی بلندی نہیں بلکہ اسلوب بیان کی وہ عظمت اور ترفع ہے جو تمام بڑے ادیبوں، شاعروں اور مصنفوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

"بلاغت" کی تعریف و توضیح کے سلسلہ میں مصنف سوال کرتا ہے کہ کیا بلاغت کا کوئی فن بھی ہے؟ اس کا خیال ہے کہ اسلوب بیان میں لہجہ کا خاص مقام ہے مگر بلاغت کے فن سے واقفیت کی بنا پر مصنف کا فن نکھر سکتا ہے۔ جس طرح ایک مالدار آدمی اپنی دولت کے مناسب استعمال کے طریقوں کو سمجھ کر زیادہ ترقی کر سکتا ہے۔ اسی طرح ایک مصنف بلاغت کے اسرار و رموز سے واقفیت حاصل کر کے اپنے فن کو چمکا سکتا ہے۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ ان اصولوں سے چشم پوشی کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ اسلوب میں ایک طرح کا گھٹیا پن، پھسپھا پن اور بودا پن پیدا ہو جائے گا۔

جہاں تک "بلاغت" کے خاص اجزاء کا تعلق ہے، مصنف نے حسب ذیل نکات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے:۔

(۱) سب سے پہلی بات یہ ہے کہ فکر میں عظمت و بلندی ہو۔ یہ بات مصنف کے کردار اور اس کے ذہنی و تخیلی قدرت پر منحصر ہے۔ خیالات کی بلندی، عظیم فنکاروں کی تقلید اور تخیل کے زور سے بھی ممکن ہے۔

(۲) دوسرے یہ کہ جذبات و احساسات کو خاص کیفیت کے ساتھ پیش کیا جائے جس سے ان کی شدت اور تاثیر کا بخوبی احساس ہو سکے۔

(۳) تیسری بات صنائع بدائع سے متعلق ہے۔

(۴) بلاغت کی ایک اہم کڑی محاورہ کی چستی اور روزمرہ کے استعمال کا فن ہے مناسب اور موزوں محاوروں کی تلاش اور ان کا استعمال بلاغت کے لئے بہت ضروری ہے۔

(۵) بلاغت کے لئے الفاظ کی ترتیب اور ان کے صحیح استعمال کا شعور بھی ضروری ہے ورنہ اسلوبِ بیان میں تناقص پیدا ہو جائے گا۔

لانجائنس نے اپنے مختصر مقالہ میں اسلوبِ بیان کے مختلف پہلوؤں پر بخوبی

روشنی ڈالی ہے۔ اس نے مشہور مقرر "ڈیماستھینز" کے متعلق کہا ہے کہ وہ تخیل کی بلند پروازیوں کے باوجود ہمیشہ تقریر و تحریر میں اعتدال و توازن کا قائل رہا۔ نامانوس الفاظ، غریب و نادر محاورے اور ادق اصطلاحیں اسلوبِ بیان کو بلیغ بنانے کی بجائے لندھور بن سعدان کی داستان بنا دیتی ہیں۔ مصنف نے خیالات کے اظہار میں خواہ مخواہ کی جدت طرازی کو بھی قابل ملامت ٹھہرایا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فن کی تکمیل اسی صورت میں ممکن ہے جب وہ فطرت سے قریب ہو اور فطرت کی تکمیل اس صورت میں ممکن ہے جب اس کے مظاہر فن میں پنہاں ہوں۔

"بلاغت کا فن"

(۱)

کسی بھی باقاعدہ تنقیدی تصنیف میں دو باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے۔ پہلی بات موضوع کے بیان سے متعلق ہے اور دوسری ان اسالیب کی نشاندہی ہے جن سے ہم اپنے مقاصد کو حاصل کر سکتے ہیں۔ "سسی لئس" (CAECILIUS) نے فنِ بلاغت پر جو مقالہ لکھا ہے اس میں ان باتوں کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ہم اس موضوع پر اظہارِ خیال کرنے سے پہلے اس کی تعریف یوں کریں گے۔

> "بلاغت کا فن بیان و اظہار کی امتیازی خصوصیت ہے جس سے دنیا کے تمام بڑے شاعروں اور ادیبوں نے شہرتِ عام و بقائے دوام پائی ہے۔ زبان کے اعلیٰ استعمال کا مقصد سامعین کو قائل کرنا نہیں بلکہ انھیں مسحور کرنا ہے"۔

(۲)

سب سے پہلے ہم یہ دریافت کرنا چاہتے ہیں کہ کیا "بلاغت" بھی کوئی فن ہے؟

کسی حکیم کا قول ہے کہ بلیغ لہجہ فطری ہوتا ہے اور اس کا اکتساب مشکل ہے۔ فطرت کے کارخانہ میں دخل اندازی سے وہ حسن وصداقت باقی نہیں رہتی جو اس کا خاصہ ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ فطرت اپنی آزادہ روی کے باوجود کسی نہ کسی ضابطے اور نظام کے تحت کام کرتی ہے اور اگر اس میں آہنگ باقی نہیں رہتا تو نتیجہ بدنظمی ہوگی۔ اسی لئے بلاغت کا فن فطری ہونے کے باوجود چند ایسے اصول وضوابط سے متعین کیا جاسکتا ہے جو لکھنے والوں کے لئے ہدایت نامہ کا حکم رکھتے ہیں اور جن سے ناواقفیت کی بنا پر فطری جودت کے بے لگام ہو جانے کا اندیشہ ہے۔

(۳)

لہجہ اور اسلوب میں بلندی پیدا کرنے کے لئے کبھی کبھی نومشق لکھنے والے لفّاظی پر اتر آتے ہیں اور اپنے مقصد کے حصول کے لئے ان غلطیوں کو نظرانداز کر دیتے ہیں جن سے "مبالغہ" (TUMIDITY) پیدا ہوتا ہے۔ دوسری جانب بلاغت پیدا کرنے کے زعم میں اکثر لکھنے والے "اوچھاپن" (PUERILITY) کے شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ اوچھاپن ان نمائشی عالموں کے خیالات کا مرقع ہوتا ہے جن کا کلام عالمانہ شان سے شروع ہو کر پھُس پھُسے پن پر ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں ایک تیسری خرابی بھی پیدا ہو سکتی ہے جسے جذبات کا بے محل استعمال کہہ سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں مصنف جذبات کی عکّاسی کچھ اس بے تکے پن سے کر جاتے ہیں کہ ان کا فطرتِ انسانی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

(۵)

ایسے بدہیئت نمونے ادب میں اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب جدّت کے رسیا ادیب نئے نئے ادبی فیشنوں کو اپناتے ہیں۔ اس خطرہ کے پیش نظر ہمارے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم بلاغت کے اصل "منابع" (SOURCES) سے بحث کریں۔

(۶)

اس سلسلے میں سب سے ضروری بات تو یہی ہے کہ ہم "بلاغت" کے صحیح معنی و مفہوم سے واقف ہوں۔ درحقیقت یہ کام بھی کچھ زیادہ آسان نہیں کیونکہ اسلوبِ بیان پر تنقید اور محاکمہ دونوں کے لئے طویل ادبی تجربہ درکار ہے۔

(۷)

"بلاغت" سے ہماری مراد محض خارجی شان و شوکت اور لفظی طمطراق نہیں بلکہ وہ معنوی جوہر ہے جسے ہم ادب کی روح کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح عام زندگی میں مال و دولت اور جاہ و حشمت کو ہمیشہ اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ اسی طرح ادب میں محض لفظی نمائش اور ظاہری آن بان سے کام نہیں چلتا۔ حقیقی معنوں میں ہم "بلیغ" اسے کہیں گے جس سے ہماری روح کو بالیدگی ہو اور اس میں سچی مسرت کی لہر دوڑ جائے۔ اس بلاغت کی ایک خصوصیت یہ بھی ہونا چاہیئے کہ وہ ہر زمانہ میں مقبول ہو اور زبان زد خاص و عام ہو جائے۔ اس طرح بلاغت کی بہترین مثال وہی ہے جس سے خاص و عام کی جمالیاتی تسکین ہو سکے۔

(۸)

اعلیٰ اسلوبِ بیان کے پانچ خاص منابع ہیں۔ سب سے پہلے فکر کی بلندی اور دوئم جذبہ کی شدت ہے۔ یہ دونوں اجزا فطری ہیں۔ بقیہ اجزا تکنکی ہیں۔ اس طرح تیسری اہم بات صنائع و بدائع سے متعلق ہے جس میں فکر و اظہار کے لئے مختلف طریقے شامل ہیں۔ چوتھے محاورہ و روزمرّہ کا صحیح استعمال، استعاروں کا انتخاب اور زبان کی تشریح۔ بلاغت کے لئے پانچویں اہم شرط اعلیٰ اور مؤثر انشا پردازی ہے ان تمام باتوں کے ساتھ یہ بات بھی ذہن نشین ہونی چاہیئے کہ حقیقی جذبہ کے تحت ہی مصنف اپنے اندر ایک فطری ابیج محسوس کرتا ہے اور سرمستی کے عالم میں نغمہ پاردں

کی تخلیق کرتا ہے۔

(۹)

فکر کی بلندی بلاغت کے لئے سب سے اہم شرط ہے اس لئے ہمیں اپنی روح کے اندر ایسے خیالات کو پروان چڑھانا چاہیئے جن سے فنی تخلیق کے لیے اعلیٰ درجہ کی تحریک مل سکے۔ بلاغت ایک عظیم روحانی قوت کی آواز بازگشت ہے اسی لیے اکثر اوقات تصنع سے عاری خیالات بھی ہمیں متاثر کئے بغیر نہیں رہتے کیوں کہ ان کے پسِ پشت مصنف کی روحانی عظمت موجود ہے۔ ہمیں اعلیٰ خیالات اور بلند پایہ اظہارِ بیان محض ان مشاہیر کے یہاں مل سکتے ہیں جن کے یہاں گہرائی اور سنجیدگی ہے۔ ہومر کے فن سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے۔

یہ امر قابل غور ہے کہ ذہنی بلندی کے انحطاط کے دور میں اکثر لکھنے والے محیرالعقول افسانویت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہومر کی "ایلیڈ" دورِ شباب کی پیداوار ہے اس لیے اس میں خیال کی بلندی، جذبہ کی شدت، جنگ کے مناظر اور رجالِ داستان کی ذہنی کشمکش بھی موجود ہے جو عظیم رزمیہ کا خاصہ ہے۔ اس کے برخلاف "اوڈیسی" میں جنگ ٹرائے کے بعد جو واقعات پیش آتے ہیں ان کا نیم رزمیہ اور نیم رومانی بیان ہے۔ اس نظم میں نہ تو جذبات کا مجموعی تاثر موجود ہے اور نہ اسلوب بیان کی وہ دلاویزی جو حقیقی زندگی کے مشاہدے سے پیدا ہو سکتی ہے۔

(۱۰)

اسلوب کی بلاغت کے سلسلہ میں افسانہ کے مختلف اجزا اور واقعات کی ترتیب و تشکیل جس سے وحدت تاثر پیدا ہو سکے۔ نہایت ضروری ہے۔ یونانی مغنیہ شاعرہ "سافو" (SAPPHO) کی شاعری میں احساسات اور تاثرات کا انتخاب اور جذبات کی شدت مابہ الامتیاز خصوصیات ہیں۔

(۱۱)

بلاغت کے لئے خیالات کی "توسیع و توضیح" (AMPLIFICATION) بھی یکساں طور پر ضروری ہے۔ یہ معمولی واقعات کو فصیح اور موثر انداز میں پیش کرنے یا ان کا تاثر بڑھانے کے لئے واقعات کی فنی ترتیب سے پیدا ہو سکتا ہے۔ مگر ہر صورت میں بلاغت اور معنویت پیدا کرنے کے لیے فن پارہ کی اصل روح کا خیال رکھنا چاہیئے۔

(۱۲)

بلاغت کا راز خیالات کی بلندی میں مضمر ہے مگر توسیع و توضیح کے لئے مختلف جزئیات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس طرح بلاغت کا احساس محض خیال کی شدت سے پیدا ہوتا ہے جزئیات نگاری کا فن اس سے قدرے مختلف ہے۔ روما کے دو مشہور مقرروں سسرو (CICERO) اور ڈیماستھینز (DEMOSTHNES) کا مقابلہ کیا جائے تو یہ بات بہت واضح ہو جاتی ہے۔ ڈیماستھینز کی مثال ایک ایسے مقرر کی ہے جو اپنے اندر بجلی کی چمک رکھتا ہے اور رفتار، قوت اور شدت کا بیک وقت احساس دلاتا ہے۔ سسرو وہ شعلۂ جوالہ ہے جو اپنے سامنے آنے والی تمام اشیا کو موقع بموقع خاکستر کرتا جاتا ہے۔

(۱۳)

افلاطون کی تصانیف میں اکثر اوقات ایک بہتے ہوئے چشمہ کا احتمال ہوتا ہے جس میں کبھی گہرائی اور گیرائی ہے اور کبھی سطحی تیز رفتاری مگر اس کے باوجود اس کے یہاں اعلیٰ درجہ کی بلاغت موجود ہے۔

جدید شاعروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لئے قدیم کلاسکی مشاہیر کی تقلید کرنا چاہیئے۔ قدما کے فن کے مطالعہ سے ہماری روح میں وہ وسعت اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نسبتاً ادنیٰ درجہ کے فنکاروں کو بھی بلندی بخش سکتی ہے اس عمل کو ہم "سرقہ" نہیں کہہ سکتے۔ اس کی مثال تو ایسی ہے جیسے ہم نے حسین

سانچوں سے خوبصورت نمونے ڈھالے ہوں۔

(۱۴)

اس لحاظ سے ہمارے لیے اشد ضروری ہے کہ جب ہم کسی اعلیٰ خیال کی ترجمانی یا جذبہ کی عکاسی کی کوشش کریں تو یہ بات ملحوظ رکھیں کہ ہومر اس موقع پر اسے کیسے ادا کرتا یا افلاطون اسے کیسے بلیغ بنا دیتا۔ مشاہیر کی تقلید سے ہمارے اندر وہ شمع فروزاں روشن ہوتی ہے جس سے ہمارے ذہن کے راستے منور ہوتے ہیں اور ہم بلاغت کے اعلیٰ ترین معیاروں سے روشناس ہوتے ہیں۔

(۱۵)

"پیکر نگاری" سے فن میں بلندی اور قوت پیدا ہوتی ہے۔ اس بنا پر ہم اسے ذہنی تصویر کہتے ہیں۔ عام طور پر ذہن میں ابھرنے والے ہر خیال کو ہم تصویر (IMAGE) کہہ سکتے ہیں جو بالآخر الفاظ کے ذریعہ ادا ہو سکتا ہے مگر فی زمانہ اس لفظ کا اطلاق ان حالات میں ہوتا ہے جب آپ جذبات سے مغلوب ہو کر ان کیفیات کے مناظر اپنے سامنے دیکھتے ہیں جن کو آپ بیان کرتے ہیں۔

ذہنی تصویر سے شاعر اپنے سامعین پر جادو کر سکتا ہے اور مقرر اپنے مخاطب کے جذبات برانگیختہ کر دیتا ہے۔ بنیادی طور پر شاعر اور مقرر دونوں اس سے مخصوص طریقہ سے کام لیتے ہیں۔ یونانی ڈرامہ نگاروں کے یہاں فطرت کے تخریبی عناصر (FURIES)، محبت کی بدمستیوں اور خبطیوں کے جنون کے ایسے مرقعے ملتے ہیں کہ ہمیں ان کے فن کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

(۱۶)

صنائع بدائع کے مناسب اور موزوں استعمال سے بھی بلاغت پیدا کی جا سکتی ہے

اس سلسلہ میں موقع ومحل کا لحاظ، مخصوص حالات کا جائزہ اور مصنف کے نصب العین کا شعور ضروری ہے۔

(۱۷)

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ صنائع بدائع سے نہ صرف انشاء اور شاعری میں بلاغت پیدا ہوتی ہے بلکہ خود ان کی معنویت میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ صنائع بدائع کے استعمال میں شعوری کوشش یا پُر فریب کشش پیدا کرنے سے سازش کا احساس ہوتا ہے۔ اس لئے لازم ہے کہ انھیں اس طور پر برتیں کہ پڑھنے والے فن پارہ کے مجموعی تاثر سے لطف اندوز ہوں نہ کہ صنائع بدائع کے استعمال سے۔ ادب میں حسن و بلاغت پیدا کرنے کے لئے صنائع و بدائع نہایت چابکدستی سے استعمال کرنا چاہیئے۔

(۱۸)

جب ہم بلاغت کے اصول وضوابط پر غور کرتے ہیں تو سوالات اور استفہامیہ کا بھی ذکر آتا ہے۔ ڈیماستھینز کی خطابت میں تاثر اور دلنشینی کی ایک وجہ اسی صنعت کا استعمال ہے۔ سامعین کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے لئے مقرر کو موقع سے فائدہ اٹھا کر کبھی کبھی سوال پوچھنا چاہیئے اور خود ان کے جواب بھی دینا چاہیئں تاکہ سننے والوں کے جذبات فطری طور پر بھڑک اٹھیں۔

(۲۰)

مختلف صنائع کو بیک وقت استعمال کر کے ایک خاص قسم کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے جس سے بیان میں زور و اثر کے ساتھ حسن میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی اعادہ اور تکرار سے بھی یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس فن میں جسے مہارت ہوتی ہے وہ بڑی کامیابی سے سامعین کو اپنا ہمنوا بنا لیتا ہے۔

(۲۲)

"صنعتِ معکوس" (INVERSIONS) سے بھی انشا پردازوں اور خطیبوں نے بلاغت پیدا کی ہے۔ اس صنعت میں جملوں اور ان کے مختلف اجزاء کو خاص ترتیب کے ساتھ یوں پیش کرتے ہیں کہ ان سے جذبات برانگیختہ ہو سکیں۔

مثال کے طور پر اگر یہ بات کہنی ہو کہ ہماری قومی زندگی میں بحران پیدا ہو گیا ہے اور اس وقت ہمیں آزادی اور غلامی کے درمیان انتخاب کرنا ہے تو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ "ہماری قومی زندگی تلوار کی دھار پر رکھدی گئی ہے اور ہمیں آزادوں کی آزادی اور غلاموں کی غلامی کے درمیان انتخاب کرنا ہے"۔

(۲۳)

وہ صنائع جنھیں "POLYPTATA" کہتے ہیں اور جن میں خطابت یا انشائیہ کے دوران لفظوں اور ترکیبوں کے اتار چڑھاؤ، تغیر و تبدل اور مجموعی کیفیت کا اظہار ہوتا ہو، بلاغت کا خاص جوہر ہیں۔

(۲۸)

"لہجہ کی تبدیلی" (PERIPHRASIS) سے تقریر میں جادو کا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسیقی میں ایک ہی دھن میں راگ الاپنے سے بے کیفی پیدا ہو سکتی ہے اسی طرح ایک ہی لہجہ میں خطابت بے اثر ہو جاتی ہے۔ مقرر کو جذبات کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ اپنے لہجہ اور بیان میں وہی کیفیت پیدا کرنی چاہیئے جو پریکلیز (PERICLES) کی جنازہ کی تقریر کا خاصہ ہے۔

(۲۹)

لہجہ کا اتار چڑھاؤ اور اس کا موزوں استعمال ہر کس و ناکس کے بس کی بات

نہیں۔ اس کو اچھی طرح برتنے سے تقریر میں حسن اور اثر پیدا ہو سکتا ہے اور اس کے بے محل استعمال سے خالی گھن گرج کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوتا۔

(۳۰)

روزمرہ اور محاورات کے سلسلہ میں یہ امر ذہن نشیں ہونا چاہیئے کہ موزوں الفاظ کے انتخاب سے پڑھنے والے کو متاثر کیا جا سکتا ہے۔ تمام بڑے ادیب اور مقرر اس نکتہ سے واقف ہوتے ہیں اور الفاظ و محاورات کو بڑے سلیقہ سے برتتے ہیں جس طرح بت تراش بے جان پتھر میں حسن اور عظمت پیدا کر کے روح پھونک دیتا ہے اسی طرح شاعر اور ادیب الفاظ کی موزونیت سے اپنے فن میں جان ڈال دیتے ہیں۔ حسین اور موزوں الفاظ خیال کے اظہار میں روشنی کا کام کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہر جگہ پر شکوہ اسلوب اختیار کیا جائے اس کی مثال تو ایسی ہی ہو گی جیسے کسی معصوم بچّے کے چہرہ پر المیہ کردار کا نقاب ڈال دیا ہو۔

(۳۱)

کبھی کبھی مانوس الفاظ و محاورات کا اثر سامعین اور قارئین پر پر شکوہ الفاظ اور تراکیب سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عام زندگی میں بول چال اور چلن سے ان کا زور و اثر بڑھ جاتا ہے۔

(۳۲)

استعارہ کے استعمال کے متعلق سِسّی لیس کا خیال ہے کہ ایک اقتباس میں دو یا زیادہ سے زیادہ تین استعاروں کو استعمال کرنا چاہیئے۔ ڈیماستھنیز کا قول ہے کہ استعاروں کو فطری طور پر جذبات کی روانی کے ساتھ آنا چاہیئے۔ اس سے فنی

بلاغت پیدا ہوگی اور سامعین پر کچھ ایسا اثر ہوگا کہ وہ استعاروں کو گننے کی زحمت نہ کریں گے۔

(۳۴)

کسی بڑے ادیب یا شاعر کا کلام قطعی طور پر غلطیوں سے پاک نہیں ہو سکتا اور نہ قطعی صحت ادبی عظمت کی ضمانت ہو سکتی ہے۔ ادنیٰ اور اوسط درجہ کے لکھنے والوں کے یہاں غلطیاں کم سے کم ہوتی ہیں اس لئے کہ وہ کبھی بلندی پر چڑھنے کا خطرہ مول ہی نہیں لیتے۔ اس کے برخلاف عظیم فنکاروں کی لغزشیں بھی اسی قسم کی ہوتی ہیں جس پایہ کے وہ ادیب ہیں۔ ہومر جیسے شاعر کے یہاں بھی خامیاں ہیں مگر اس کی مجموعی خوبیوں کے سامنے ہم ان خامیوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

(۳۵)

انسان کے ذہن و تخیل میں اس قدر گنجائش ممکن ہے کہ وہ ساری کائنات کو اپنے احاطۂ فکر میں لے سکتا ہے اور شاید اس سے ماورا بھی ہو سکتا ہے۔ ہم اعلیٰ درجہ کے ادیبوں اور شاعروں کو اسی لئے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے یہاں وہی وسعت خیال اور کائناتی بصیرت موجود ہے جو ہمارے تخیل کو آسودہ کرتی ہے۔ ہم فطری طور پر چشموں اور ندی نالوں کے مقابلہ میں نیل، ڈینوب، رائن اور اس سے بڑھ کر سمندر کو پسند کرتے ہیں۔ اس میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ہم مفید اور کارآمد اشیا کو عمومی نظر سے دیکھتے ہیں لیکن وہ اشیا جنھیں دیکھ کر ہمارے اندر حیرت اور عظمت کا احساس پیدا ہو، بہت کمیاب ہیں۔

(۳۶)

اعلیٰ درجہ کے فنکاروں کے یہاں ادبی سقم قطعاً ناپید نہیں بلکہ یہ ثبوت ہے کہ یہ فن پارے انسانی ذہن کی پیداوار ہیں مگر بلاغت سے ان کے اندر

شانِ الوہیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر ہم ہومرؔ، ڈیماستھینز اور افلاطون کی تمام ادبی لغزشوں کو ان کے کمالات کی روشنی میں دیکھیں تو ایسا اندازہ ہوگا کہ یہ لغزشیں ان کی خوبیوں کا عشرِ عشیر بھی نہیں ہیں۔ لہٰذا یہ امر مسلّم ہے کہ فنّی عظمت کے لئے فطری ترفّع اور تکنکی کمال از حد ضروری ہیں۔

(۳۸)

"صنعتِ مبالغہ" (HYPERBOLE) کے استعمال سے بھی ادب میں بلاغت پیدا کی جاسکتی ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ ہمیں ایسے مبالغہ سے کام لینا چاہئے جن کے غیر فطری ہونے کا احساس نہ ہو۔ جب جذبات برانگیختہ ہوں یا جب کوئی عظیم سانحہ پیش آجائے تو اس وقت مبالغہ فطری معلوم ہوتا ہے۔ اس صنعت کا استعمال چھوٹوں کو چھوٹا اور بڑوں کو بڑا ثابت کرنے میں بخوبی ہو سکتا ہے [قصیدہ میں ممدوح کی تعریف اور طنز میں حریف کی تعریف مبالغہ کے دو مختلف پہلو ہیں]

(۳۹)

بلاغت کے لئے آخری شرط "انشا" یا الفاظ کی مخصوص ترتیب ہے۔ لفظوں کے آہنگ سے نہ صرف سامعین کو قائل اور گرویدہ کیا جاسکتا ہے بلکہ اس سے جذبات نگاری میں بھی مدد لی جاسکتی ہے۔ جس طرح بانسری کی سریلی آواز میں جذبات و احساسات کی ترجمانی ہو سکتی ہے اسی طرح ادیب فنِ انشا سے ہمیں مسحور کر سکتے ہیں۔

(۴۰)

تقریر و تحریر میں بلاغت کی ایک خاص اہمیت ہے جس طرح انسان کے جسم میں مختلف اعضا کی انفرادی حیثیت کچھ نہیں ہوتی اور سب کے ملنے سے مکمل اور حسین جسم بنتا ہے اسی طرح ادبی عظمت اور بلاغت کے مختلف عناصر اپنی

جگہ زیادہ اہم نہیں مگر جب وہ سب یکجا ہو کر فن پارے میں نمایاں ہوتے ہیں تو اس میں واقعی حسن اور آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

(۴۱)

بلاغت کے لئے عامیانہ زبان اور ابتذال سب سے زیادہ مضر ہیں۔ زبان کی ناہمواری اور غیر آہنگی کا احساس اس وقت اور شدت سے ہوتا ہے جب محض ظاہری نمائش کے لئے ایسے الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں جو جذبات سے عاری ہوتے ہیں۔

(۴۲)

علاوہ بریں، لہجہ کی انتہائی صحت اور قواعد کے اصول کی قطعی پابندی سے بلاغت نہیں پیدا ہو سکتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب خیالات ایک خاص سانچے میں ڈھلنے لگتے ہیں تو ان میں وہ فکری عظمت اور فطری رابطہ باقی نہیں رہتا جو اعلیٰ ادب کا خاصہ ہے۔

(۴۳)

مبتذل اور پامال اظہار بیان "بلاغت" کا چہرہ مسخ کر دیتا ہے۔ اعلیٰ خیالات کے اظہار کرنے میں ہمیں گھٹیا زبان کے استعمال سے احتراز کرنا چاہیئے۔ جہاں تک ممکن ہو ہمیں مضمون کی نوعیت کے اعتبار سے الفاظ کا استعمال کرنا چاہیئے اور فطرت کی تقلید کرنا چاہیئے۔

(۴۴)

ایک مسئلہ ہمارے لئے اور در پیش ہے اور وہ یہ ہے کہ ہمارے زمانہ میں اعلیٰ ادبی تخلیقات کی کیوں قلت ہے؟ کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اعلیٰ تخلیقی شاہکار جمہوریت کے زمانہ میں ہی پیدا ہو سکتے ہیں جب لوگوں کے اندر امید اور ہمت

اور عالی حوصلگی ہو؟ شاید یہی وجہ ہے کہ کسی غلام قوم میں آج تک خطابت کے وہ جوہر نظر نہیں آئے جو آزاد قوموں کا خاصہ ہے۔

ہمارا خیال ہے کہ جب ہم عیاشی اور تمول پسندی کے اسیر ہو جاتے ہیں تو ہمارے اندر جسمانی اور روحانی پستی آجاتی ہے۔ دولت کی بیماری ہمیں کمینہ اور عیش پسندی ہمیں ذلیل بنا دیتی ہے۔ دولت کی فراوانی اور فضول خرچی ہمارے نوجوانوں میں کاہلی، لاقانونیت اور بیحیائی پیدا کرتی ہے۔ ایسے ماحول میں ادبی یا فنی شاہکاروں کی تخلیق ناممکن ہے۔ ہمارا تو یہاں تک کہنا ہے کہ اس صورت میں ہمیں آزادی سے زیادہ پابندی کی ضرورت ہے تاکہ ہم قانون وضابطہ کے تحت اپنی ذمہ داریوں کو سمجھ کر نبھا سکیں۔ بددلی کے احساس نے ہمیشہ تخلیق کا خون کیا ہے اور جب تک ہم اس سے بلند ہو کر کچھ نہیں کرتے، یہی ہمارا مقدر رہے گا۔

"بلاغت" پر لانجائنس کا مقالہ محض اسلوب بیان ہی نہیں بلکہ ادبی تنقید کا بھی اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس مقالہ میں بے شمار ایسے حوالے ملتے ہیں جن کی مدد سے ہم نفسِ مضمون اور اسلوبِ بیان کے علاوہ شہ پارہ کی "بلندی اور پستی" یا ادبی اہمیت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ مصنف نے یونانی ادب کے ایک ہزار سالہ تاریخ اور اس کے مشاہیر مثلاً ہومر، ہیروڈوٹس اور افلاطون کے تنقیدی اقتباسات کا بخوبی استعمال کر کے مصنفین کی ادبی عظمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسکندریہ کے دوئم درجہ یونانی مصنفوں کے حوالے زیادہ تر اسلوب بیان کی ناہمواری اور فکر وخیال کی پستی کو ثابت کرنے کے لئے دیئے گئے ہیں۔ ہومر کے متعلق اس کا خیال ہے کہ اس کا پہلا رزمیہ "ایلیڈ" اس کے عالم شباب اور عروجِ کمال کے دور کی پیداوار ہے۔ برخلاف اس کے "اوڈیسی" عالم پیری کی تمام تر خصوصیات کی حامل ہے۔

کلاسیکی تنقید میں غالباً لانجائنس نے سب سے پہلے ادبی تنقید کے لئے

ایسے الفاظ اور ایسی اصطلاحیں استعمال کیں جن کا وجود پہلے نہیں تھا۔ ادبی صحت ذوق کا معیار، تقابلی تنقید وغیرہ اصطلاحوں کو اس نے اپنے مقالہ کے ذریعہ خاص اہمیت دی۔ لانجائنس کبھی قطعی اور منطقی طور پر "صحت" کی تلقین نہیں کرتا بلکہ اس کے برخلاف جوش وجذبہ، تخیل کی بلندی اور مصنف کے ذاتی آہنگ کا قائل ہے۔ اگر کسی مصنف کے یہاں چند غلطیوں کے باوجود فکر و اسلوب کی بلندی ہے تو اسے ایسے مصنف کے کارناموں کے مقابلہ میں ترجیح ملنی چاہیئے جس کے یہاں صحت کے ساتھ سپاٹ پن کے علاوہ اور کچھ نہ ملے۔

تقابلی تنقید کے سلسلہ میں لانجائنس نے نہ صرف یونانی شعرا اور مشاہیر کو ایک دوسرے کی خصوصیات اجاگر کرنے کے لئے استعمال کیا ہے بلکہ کبھی کبھی ایک ہی مصنف کے پہلے اور دوسرے دور کی تصانیف کا مقابلہ کر کے ان کا فرق بتایا ہے۔ ظاہر ہے کہ اسے قدما کے مقابلہ میں کچھ خاص سہولتیں بھی حاصل تھیں اس لئے کہ وہ یونانی ادب کی تاریخ اور ہمعصر لاطینی ادب اور قدیم عبرانی ادب پر بھی نظر رکھتا ہے۔ تکنکی اعتبار سے تنقید میں وہ ارسطو کے مقابلہ میں افلاطون کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کے مقالہ "بلاغت" میں جوش و جذبہ اور فکری ترفع کا بیان ارسطو کے "تزکیہ نفس" اور "آفاقیت" کے نظریات سے زیادہ شد و مد کے ساتھ ملتا ہے اس کا خیال ہے کہ فن میں اکثر ایسا حسن بھی ملتا ہے جس کا تجزیہ ممکن نہیں کیونکہ وہ انسانی روح کا براہ راست اظہار ہے اور اس کی داخلی کیفیات کی غمازی کرتا ہے۔

لانجائنس کا مقابلہ اس کے مختصر مقالہ کی بنا پر ارسطو سے کرنا ضروری نہیں لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے اپنے مقصد کی وضاحت اور تنقید میں صحت فکر کا وافر ثبوت دیا ہے۔ وہ اسلوب بیان میں فکر و خیال کا ترفع اور جذبات کی مناسبت سے الفاظ کا دروبست ہی نہیں دیکھنا چاہتا بلکہ ایسے ادب کی تخلیق بھی چاہتا ہے جو محض رسم پرستی یا روایت کی اندھی تقلید کا نتیجہ نہ ہو۔ عظیم ادب قومی زندگی کی ہزار شیوہ طرازیوں کو بڑے حسن و اہتمام سے پیش کرتا ہے اور اعلیٰ اسلوب بیان مصنف

کے انفرادی اور قومی کردار کی جھلک ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ "بلاغت مصنف کے روح کی آواز بازگشت ہے" مجموعی طور پر یہ مقالہ اپنی بنیادی خصوصیات، عظیم فنکاروں اور ان کے فن کے فطرت سے لگاؤ اور ادب و زندگی کے بنیادی مسائل سے متعلق مباحث اور اسلوب بیان میں عظمت و ترفع کے خاص منابع کی تشریح کی بدولت بیحد وقیع ہے۔

ہمارے دور میں اس مقالہ کی اہمیت یوں بھی زیادہ ہے اس لئے کہ ہم عصر تنقید میں سطحیت، لفاظی اور تنگ نظری عام طور پر پائی جاتی ہے۔ جدّت اور جدیدیت کے نام پر بے سروپا باتیں کہی جاتی ہیں۔ شاید لانجائنس کے خیالات سے ہمیں اس بات کی تفہیم ہو کہ "جدت" محض تجربہ کے لئے مناسب ہے مگر اس بنیاد پر ادب کی اعلیٰ عمارتیں نہیں تعمیر ہو سکتیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ روایت اور ماحول سے اپنا رشتہ منقطع کر کے کوئی فن پارہ شہرت عام و بقائے دوام نہیں حاصل کر سکتا۔ تنقید اور ادب کے سلسلہ میں ایک بات بنیادی طور پر مشترک ہے اور وہ ہے "تسلسل کا احساس" لانجائنس نے یہ اہم نکتہ ہمارے سامنے بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

چھٹواں باب

"رومی کلاسیکیت: ہورکس"

ارسطو کی کلاسیکیت کے مقابلہ میں لانجائنس کی رومانیت تنقید کی تاریخ میں قابل لحاظ ہے۔ ارسطو اپنی تمام خوبیوں کے باوجود ماضی کے فن کاروں اور شاعروں سے زیادہ مرعوب رہا اور انھیں کے کمالات کی روشنی میں اس نے اپنے شعری نظریات مرتب کئے۔ اس بنا پر اس کی "بوطیقا" میں مکمل فن کے متعلق نظریات تو مل جاتے ہیں مگر آئندہ لکھنے والوں کے لئے اُسے کوئی ہدایت نامہ نہیں کہا جا سکتا۔

ارسطو اور ہورکس کے درمیان دو صدیوں کا وقفہ ادبی تنقید کے اعتبار سے تقریباً غیر اہم ہے۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ افلاطون اور ارسطو کے پایے کے مفکر ناپید تھے اور دوسرے اس زمانہ کی تاریخ اور ادبی کارنامے محفوظ نہیں رہ سکے۔

قدیم یونان کے دور زوال میں تنقید یا تنقیدی نظریات کمیاب ہیں۔ چند لکھنے والوں کے یہاں کہیں کہیں کچھ اشارے ضرور مل جاتے ہیں لیکن ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ کم و بیش اس زمانہ میں جب یونانیوں کا آفتاب اقبال غروب ہو رہا تھا۔ رومی مصنفوں نے ادبی تنقید کو نئی راہ پر ڈالنے کی کوشش کی۔ ایک حد تک وہ بھی ماضی کے دیو قامت یونانی ادیبوں، شاعروں اور فلسفیوں سے

مرعوب رہے۔ چنانچہ ادبی معیار اصول وضابطہ اور متن کی صحت کی بنا پر متعین ہوتے ہے۔ یہ دور تاریخی اعتبار سے اصول وضابطہ کے تحت مطالعہ، ہیئت بندی اور اور جمالیاتی مباحث کا دور کہا جاسکتا ہے۔ اصناف ادب کے سلسلے میں جس قدر بحث ومباحثے اس دور میں ہوئے اس سے پہلے کبھی نہیں ہوئے تھے۔ خالص ادبی اعتبار سے یہ دور قواعد وعروض کے فلسفہ، تدریس علمیت اور خطابت کا دور کہا جاسکتا ہے۔ قدیم زمانہ میں مذہبی اور قومی معاملات سے عوامی دلچسپی کے باعث ڈرامہ اور رزمیہ کو جو ترقی ملی تھی وہ اس زمانہ میں معمولی اصناف — مرثیہ، غزل، مرغزاری (PASTORAL) اور اخلاقی نظموں تک محدود رہی۔ عالم فاضل شاعروں نے اپنے کلام میں دیومالاؤں کو نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی اور اس میں خاصہ کمال حاصل کیا۔

ارسطو کے شاگرد "تھیوفراسٹس (THEOPHRASTUS) کے انتقال ۲۸۷ء قبل مسیح) کے بعد اس کی تصانیف کو ایک دوسرے شاگرد نے اس زمانہ کے بادشاہوں کی نظروں سے بچا کر ایک غار میں چھپا دیا جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سو سال تک محفوظ رہے اور اس کے بعد ۱۰۰ء قبل مسیح ایتھنس لائے گئے۔ وہاں سے انھیں روم لایا گیا اور پھر پیسو (PISO) خاندان کے یہاں سے منجملہ دوسری کتابوں کے یہ سرمایہ برآمد کیا گیا۔ ہوریس (HORACE) نے اپنا کارنامہ "فن شاعری" پیسو خاندان کے نونہالوں کے نام ایک طویل مراسلہ کی شکل میں لکھا اس کی تصنیف کا زمانہ ہوریس کی زندگی کے آخری سال ۶۸-۶۵ قبل مسیح ہے۔

ہوریس کی شاعری کا زمانہ شاہی سرپرستی اور فنی نفاست کا عہد شباب تھا جب قدیم یونانیوں کی پرجوش شاعری کے برخلاف فصاحت بیان کو خاص اہمیت دی گئی تاکہ خاندانی عظمت، عسکری فتوحات اور قومی وقار پر سنجیدہ نظمیں لکھی جاسکیں۔ چنانچہ ہوریس کی شاعری اور تنقید آگسٹن عہد کی

کلاسیکی تحریک سے بے حد متاثر تھی۔ اس کے کلام میں اگر یونانیوں کی اخلاقی شدت نہیں ملتی تو کلاسیکی اعتدال اور اعلیٰ سنجیدگی کو بہرحال دخل ہے۔ ہورلیس کی شاعری ایک طرح سے ہم عصر شاعروں سے خطاب ہے، اس کے حریف فلسفی، سیاست داں اور سوفسطائی نہیں تھے بلکہ متشاعر، ہجوگو، طنز نگار اور نام نہاد جمال پرست تھے چنانچہ اس کی تنقید میں نہ تو وہ گہرائی ہے جو افلاطون اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں پیش کرتا ہے اور نہ ارسطو کا منطقی استدلال۔ وہ مسلمہ روایات سے منحرف نہیں بلکہ اپنے زمانہ کے تقاضوں کے پیش نظر قدما کے خیالات و افکار کو نئے انداز سے ہمارے سامنے لاتا ہے "فن شاعری" میں موضوع کی حد تک کوئی خاص تسلسل نظر نہیں آتا۔ نقاد نے شاعری، ڈرامہ اور تخلیقی ادب کے متعلق نظریات کچھ یوں پیش کئے ہیں۔

پہلا حصّہ (۱- ۷۲ سطر): اس میں متناسب اجزا، وحدت، اختصار، صلاحیت کے مطابق تصنیف، تسلسل بیان اور زبان و محاورہ کا بیان ہے۔

دوسرا حصّہ (۷۳ — ۲۹۴ سطر) اس حصّہ میں اصناف شاعری، ان کی تاریخ، موزونیت اور نظم کی ہیئت سے بحث ہے۔

تیسرا حصّہ (۲۹۵ — ۴۷۶ سطر) اس حصہ میں شاعری کے فن اور پیشہ پر اظہار خیال ہے۔ ضمناً ہم عصر شاعروں پر لطیف چوٹیں بھی ہیں۔

"شاعری کا فن"

"میرے دوستو، یہ بتاؤ کہ اگر کوئی مصور انسان کے سر کے ساتھ گھوڑے کی گردن جوڑ دے اور پھر مختلف جانوروں کے اعضا سے ایسے جانور کی تخلیق کرے کہ اوپری حصہ میں عورت کا حسین چہرہ ہو اور نچلے حصہ میں گندی اور بدہیئت مچھلی کا پچھلا دھڑ ہو ۔۔۔ تو کیا اس عجیب الخلقت جانور کو دیکھ کر تم اپنی ہنسی ضبط کر سکو گے؟

پسو خاندان کے نونہالو! تم یقین کرو کہ وہ نظم جو ایسی تشبیہوں اور ذہنی تصویروں پر مبنی ہو جو کسی مریض کے خواب کی طرح اس حد تک بے معنی ہوں کہ اس کے سر پیر کو کسی خاص شکل میں منتقل نہ کیا جا سکے، اس تصویر سے بھی بدتر ہوگی جسے مصور نے مختلف النوع جانوروں کے اعضا سے بنایا ہے۔

تمہارا کہنا ہے کہ شاعر اور مصور اپنے فن میں معقول حد تک آزاد ہیں۔ میں یہ تسلیم کرتا ہوں مگر اس آزادی کا مطلب یہ نہیں کہ جنگلی جانوروں کا جوڑا پالتو جانوروں سے، سانپوں کا چڑیوں سے اور بھیڑوں کا شیروں سے بٹھایا جائے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی فن پارہ ایک خاص انداز سے شروع ہوتا ہے اور اس سے بڑی امیدیں بندھتی ہیں مگر اس تمہید کے بعد سپاٹ میدان میں چند چمکتے ہوئے قطعے ہی نظر آتے ہیں جن میں کہیں دیوی ڈائنا (DIANA) کے کنج اور مندر کی جھلک ہوتی ہے، کہیں غلطاں و پیچاں تیز رفتار چشمہ کو شاداب میدانوں سے گزرتا دکھایا جاتا ہے۔ یا رائن ندی کا منظر ہوتا ہے یا قوس قزح کا۔ ایسے موضوعات بے محل ہوتے ہیں ..... تمہارا موضوع سادہ اور یکساں ہونے کے علاوہ قرین قیاس بھی ہونا چاہیئے۔

ہم میں کچھ ایسے شاعر بھی ہیں جو حقیقت و مجاز کی وادی میں بھٹک کر رہ جاتے ہیں۔ میں اپنی شاعری میں ایجاز بیانی کی کوشش کرتا ہوں اور

گمنام رہ جاتا ہوں۔ دوسرا شاعر اپنے کلام میں نرمی لانے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کے اندر وہ توانائی اور جذبہ نہیں جس سے یہ کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر اپنے کلام کو پر شوکت بنانے کے زعم میں اسے لندھور بن سعدان کی داستان بنا دیتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ حد سے زیادہ احتیاط سے کام لے کر زمین پر رینگنے لگتا ہے۔ ایسے شاعر سے یہ بعید نہیں کہ وہ جنگلوں میں سمندری مچھلیوں کو دکھائے اور سمندر کی لہروں کے درمیان جنگلی سوروں کو پیش کرے۔ فن کے لوازمات سے لاعلمی کی بناء پر گمراہی یقینی ہو جاتی ہے۔ ایک ادنی درجہ کا دیگر کو بھی "مجسمہ" سازی کے مختلف لوازمات کا احساس ہو سکتا ہے مگر اسے پورے مجسمہ کی ہیئت کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ اس فن سے واقف نہ ہو۔ میں اپنی شاعری میں اس آدمی کی مثال نہیں بننا چاہتا جس کی ناک ٹیڑھی ہے مگر جس کے کالے بالوں اور کالی آنکھوں کی تعریف کی جاتی ہے۔

تمہیں اپنے مخصوص رجحان اور صلاحیت کے لحاظ سے اپنے موضوع کا انتخاب کرنا چاہیئے اور اس بات پر غور کرنا چاہیئے کہ تمہارے کندھے کس قدر بوجھ برداشت کر سکتے ہیں۔ جس کسی نے موزوں موضوع کا انتخاب کیا ہے اسے محسوس ہوگا کہ لفظ اور اسلوب خود بخود اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ خیالات و احساسات کو نظم کرنے میں حسن پیدا کرنے کے لیئے یہ شعور ضروری ہے کہ کون سی بات کب کہی جائے اور کن باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ شاعر کو الفاظ کے انتخاب اور ان کے در و بست میں شعری مذاق اور فنی احتیاط سے کام لینا چاہیئے۔ اسے اس بات کا شعور ہونا چاہیئے کہ کونسا لفظ موزوں ہے اور کونسا ناموزوں۔ اگر تم نے معمولی الفاظ میں معنوی جدت پیدا کی تو تمہارے اسلوب میں جان پڑ جائے گی۔ اگر تمہیں نئے معنی و مطالب کے لیئے نئے الفاظ و اصطلاحات کی ضرورت محسوس ہو تو تم بلاشبہ ان کا استعمال کر سکتے ہو بشرطیکہ اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ نئے الفاظ کی مقبولیت میں اسی وقت اضافہ ہوگا جب انھیں معمولی تصرف کے ساتھ

اپنا لیا جائے۔ لاطینی شاعروں میں ورجل (VIRGIL) کیٹو (CATO) اور دوسرے مشاہیر نے نئے الفاظ تراشے ہیں اور شاید آئندہ بھی شاعروں کو یہ آزادی حاصل رہے گی۔ جس طرح موسم خزاں میں درختوں کے پتے گر جاتے ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مردہ ہو جاتے ہیں۔ موسم بہار میں نئے پتوں کی طرح نئے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے نئے لفظوں کی ضرورت ہوگی اور وہی الفاظ مروج و مقبول ہوں گے۔ ہم اور ہماری تصانیف بھی ایک دن ختم ہو جائیں گی۔ تمام انسانی کارناموں کا یہی مقدر رہے۔ لفظوں کی زندگی بھی ابدی نہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ جو متروک ہو گئے ہیں پھر رواج پائیں گے اور جو الفاظ آج رواں اور مستند سمجھے جاتے ہیں وہ کل رد کر دیئے جائیں گے۔ بول چال اور رواج کے معیار سے ہی الفاظ کی زندگی متعین ہوتی ہے۔

شہزادوں اور سیاسی قائدوں کے کمالات کو بیان کرنے اور جنگ کے مناظر کو پیش کرنے کے لئے ہومر نے موزوں رزمیہ بحر کا انتخاب کیا۔ اسی طرح المیہ طربیہ اور دوسرے اصناف سخن کے اصول متعین ہیں، ستار دیوتاؤں اور ان کی اولاد کے بھجن گانے کے لئے بنائے گئے۔ اسے انسانوں کے عظیم کارناموں کے رجز کے لئے بھی استعمال کیا گیا۔ اگر میرے اندر شاعری کے مختلف اصناف اور اسالیب کے متعینہ اصول وضوابط کو سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت نہیں ہے تو مجھے شاعر کہلوانے کا کوئی حق نہیں۔ جس طرح مزاحیہ موضوعات کو المیہ شاعری کے ذریعہ نہیں برتا جا سکتا اسی طرح اعلیٰ مضامین، عوامی زبان میں خوش اسلوبی کے ساتھ نہیں ادا ہو سکتے۔ ہر اسلوب کے مخصوص اصول و قواعد ہیں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ طربیہ ڈرامہ میں بھی سنجیدہ اور پروقار زبان استعمال کی جاتی ہے اور المیہ میں کہیں کہیں معمولی نثر سے کام لیا جاتا ہے مگر یہاں موقع محل کا شعور ضروری ہے۔

نظم کے لئے حسن ہی سب کچھ نہیں ہے۔ اس کو فرحت بخش بھی

ہونا چاہیئے تاکہ اسے سن کر سامعین کو روحانی بالیدگی کا احساس ہو۔ لوگ مسکراتے چہروں کو دیکھ کر مسکراتے ہیں اور روتے چہروں سے مغموم ہوتے ہیں۔ اگر تم مجھے رُلانا چاہو تو تمہیں پہلے خود اپنے غم کا اظہار اس شد و مد سے کرنا چاہیئے کہ تمہاری بدبختیوں پر میرا دل بھر آئے۔ اگر تم نے غلط الفاظ کا استعمال کیا تو مجھ پر یا تو غنودگی طاری ہوگی یا پھر میں مسکرانے پر مجبور رہوں گا۔ مغموم چہرے کی کیفیت بیان کرنے کے لئے اداس الفاظ موزوں ہوتے ہیں۔ غصّہ کا اظہار، دھمکی آمیز لفظوں سے ہوتا ہے۔ شگفتہ الفاظ کھلنڈری طبیعت کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور سنجیدہ الفاظ غضبناک ابروؤں کے غماز ہوتے ہیں۔ فطرت ہمارے داخلی تاثرات کو ہمارے مقدرات کے آئینہ میں ڈھالتی ہے وہ کبھی ہمیں بشاش اور کبھی غضبناک بناتی ہے اور کبھی ہم کو ذلیل و رسوا کر کے مصیبتوں سے دوچار کرتی ہے۔ آخر کار ہمارے جذبات لفظوں کا جامہ پہن کر زبان پر آجاتے ہیں۔ اگر مقرر اپنی ذہنی کیفیت کی ترجمانی سے قاصر ہے تو ہمارے رومی سامعین، کیا خواص کیا عوام، ہنستے ہنستے لوٹ جائیں گے۔

تمہارے لئے لازم ہے کہ یا تو ادبی روایات کی پیروی کرو یا اپنی نظم کے لئے منضبط داستان لکھو۔ اگر تم کو مشہور یونانی سورما اکلیز (ACHILLES) کی کردار نگاری مقصود ہے تو تمہیں اس کو سیمابی، جذباتی، بے مہر اور بے باک کردار کی حیثیت سے پیش کرنا ہوگا۔ اسی طرح میڈیا (MEDEA) کو مغرور اور غیرت مند اور آئنو (INO) کو اشک آلود دکھانا ہوگا۔ اگر تم نے کوئی طبعزاد موضوع منتخب کیا ہے تو اس میں نئے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے اس بات کو مدنظر رکھنا ہوگا کہ ابتدا سے انتہا تک ایک ہی تاثر قائم رہے۔ مشہور تاریخی موضوعات کو قدما کے بعد برتنے میں امتیازی حیثیت حاصل کرنا آسان نہیں ہے۔ اس کے باوجود تمہارے حق میں یہ بہتر ہے کہ تم ایلیڈ (ILIAD) کی داستان پر مبنی ایک تمثیل لکھو اور اسے نئے اور انجانے موضوع پر ترجیح دو۔ جن موضوعات پر قدما نے طبع آزمائی کی ہے ان میں تم بھی کمال حاصل کر سکتے ہو بشرطیکہ تم کورانہ تقلید، سطحی تاثر اور لفظی ترجمہ

سے گریز کرو کیوں کہ ان صورتوں میں تمہارے تخیل کی پرواز محدود ہو جائے گی۔ تمہیں قدیم شاعروں کی طرح بزعم اپنے موضوع کا اعلان نہیں کرنا چاہیئے بلکہ جدید مذاق کے پیش نظر نئے طریقہ سے نظم کی ابتدا کرنا چاہیئے تمہارے موضوع کا مقصد شعلہ سے دھوئیں کے بجائے روشنی حاصل کرنا ہے جس سے تمہاری نظم میں نئی خوبیاں پیدا ہو سکیں...... اچھا شاعر کہانی کے واقعات کے ساتھ تیزی سے بڑھتا ہے اور سامعین کو جلدی کہانی کے وسط تک پہونچا دیتا ہے۔ وہ ان واقعات کو جنھیں برتنے کی اس میں صلاحیت نہیں، حذف کر دیتا ہے۔ وہ داستان سرائی میں حقیقت اور افسانہ کے درمیان حسین امتزاج پیش کرتا ہے، اس سلسلہ میں اس کی یہ بھی کوشش رہتی ہے کہ نظم کا درمیانی حصّہ ابتدائی حصّہ سے ہم آہنگ رہے اور آخری حصّہ اور درمیانی حصّہ میں کوئی بُعد نہ پیدا ہونے پائے۔

اس بات کا ہمیشہ دھیان رکھو کہ میں یا تمھارے سامعین تم سے کیا امید رکھتے ہیں۔ اگر تم چاہتے ہو کہ تماشہ بیں آخر وقت تک بیٹھے ہوئے تمہارے ڈرامہ سے لطف اندوز ہوں تو تمہیں ہر سن و سال کے کرداروں کے مزاج اور کردار سے پوری طرح واقفیت ہونی چاہیئے۔ یہی نہیں ان کے بدلتے ہوئے اطوار کے پیش نظر ان کی پسند کا بھی خاص خیال رکھنا چاہیئے۔ وہ بچّہ جس نے ابھی حال میں لفظوں سے جواب دینا سیکھا ہے اور اپنے قدم زمین پر جمانے لگا ہے، اپنے ہم عمروں کے ساتھ کھیلنا پسند کرتا ہے وہ جلد ہی رنجیدہ اور جلد ہی خوش ہو جاتا ہے اور ہر ساعت اس کے مزاج کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ نوخیز نوجوان، والدین کی گرفت سے آزاد ہو کر گھوڑوں اور شکاری کتوں سے دلچسپی لیتا ہے اور میدانوں میں گھاس پر دھوپ کا لطف اُٹھاتا ہے۔ وہ برائیوں میں موم کی طرح ڈھل جاتا ہے۔ کسی قسم کی ڈانٹ پھٹکار برداشت نہیں کرتا۔ وہ مستقبل کے خیال سے بے نیاز، روپیہ پیسہ سے بے پرواہ، زندہ دل، جذباتی اور من موجی ہوتا ہے۔ ادھیڑ عمر میں پہونچ کر انسان کی خواہشات میں تبدیلیاں آتی ہیں۔ وہ دولت و اقتدار چاہتا ہے، اعزاز کا متمنی ہوتا ہے اور ایسے کام کرنے سے

گھبراتا ہے جسے بعد میں سنبھالنا مشکل ہو جائے۔ بڑھاپے میں انسان کی پریشانیاں بڑھ جاتی ہیں کیوں کہ وہ محنت سے جمع کی ہوئی دولت کو خرچ کرتے ہوئے ڈرتا ہے اور ہر کام خاصی احتیاط اور تساہل سے کرتا ہے۔ اس کے سینے میں امید کی شمعیں نہیں جلتیں مگر وہ جیے جانے کا خواہشمند ہوتا ہے۔ وہ مزاج کے اعتبار سے ضدی اور چڑچڑا، فریادی اور افسردہ گیں ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کے بچپن کے دن سنہرے تھے مگر عالم پیری میں وہ خود نوجوانوں سے برگشتہ رہتا ہے۔ سن و سال کے چڑھتے جوار کے ساتھ ہماری زندگی میں بہت سی برکتیں آتی ہیں مگر اترتے ہوئے بھاٹے میں ہم کئی طرح کی خوشیوں سے محروم ہو جاتے ہیں۔ تمہیں اس بات کو اچھی طرح ذہن نشین کر لینا چاہیئے کہ قبل اس کے کہ تم بوڑھوں کا رول جوانوں کو دے دو اور نوجوانوں کا کردار بچوں کی طرح پیش کرو، ان کے سن و سال اور طبعی میلانات کا پاس رکھو اور ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کرو جن میں طبعی خصوصیات موزونیت کے ساتھ نمایاں ہو سکیں۔

ڈرامہ میں واقعات کو کبھی اسٹیج پہ پیش کرتے ہیں اور کبھی کرداروں کے ذریعہ بیان کرتے ہیں۔ وہ قصے جو کانوں کے ذریعہ ذہن تک پہونچتے ہیں ہمیں زیادہ متاثر نہیں کرتے مگر جب وہ آنکھوں کے سامنے دکھائے جاتے ہیں تو زیادہ مؤثر اور خیال انگیز ثابت ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود تمہیں ایسے مناظر اسٹیج پر نہیں لانا چاہئیں جن کا پردہ کے پیچھے وقوع پذیر ہونا ہی بہتر ہے۔ ایسے واقعات مکالمہ کی صورت میں بعد میں آسکتے ہیں ورنہ میڈیا (MEDEA) سامعین کے سامنے اپنے بچوں کو ہلاک کرنے لگے گی اور ناپاک آٹرس (ATREUS) انسانوں کا گوشت سرِ عام پکانے لگے گا۔ یا پراکنی (PROCNI) چڑیا بن جائے گی اور کیڈمس (CADMUS) سانپ ہو جائیگا۔ ایسے محیر العقول مناظر سے مجھے دحشت ہوتی ہے اور ان پر کبھی تعین نہیں کیا جا سکتا۔

تمہارے ڈرامہ کو نہ تو پانچ ابواب سے کم ہونا چاہیئے اور نہ زیادہ کیوں کہ دونوں صورتوں میں اس کی کامیابی غیر یقینی ہو جائے گی۔ کبھی دیوتا کو انسانی معاملات

میں) اس وقت تک مداخلت نہ کرنے دو جب تک کوئی ایسا مسئلہ درپیش نہ ہو جس کا فوری حل ضروری ہے۔ کورس (CHORUS) کو واحد کردار کی حیثیت سے پیش کرنا چاہیئے۔ ایسے مناظر کے دوران گانے کی اجازت ہرگز نہ ہونی چاہیے' جب تک کہ اس سے کہانی کے ارتقا میں مدد نہ ملے۔ کورس کا کام یہ ہے کہ وہ شریفوں کی حمایت کرے اور انھیں نیک صلاح دے۔ غصیلے کرداروں کو ضبط کی تلقین کرے اور ایسے لوگوں کی جانب داری کرے جو گناہ سے ڈرتے ہیں۔ اسے بے تکلف میزبانی' حق وانصاف اور قانون وامن کی تعریف کرنا چاہیئے۔ اسے ہر بات طشت از بام نہیں کرنا چاہیئے اور دیوتاؤں سے یہ دعا کرنی چاہیئے کہ ناداروں کو مال و دولت ملے اور مغروروں کو اس سے محروم کر دیا جائے۔

اگلے زمانہ میں بانسری پیتل کی پتیوں سے مزین نہیں ہوتی تھی اور نہ اس کا مقابلہ نقارہ سے تھا۔ یہ معمولی قسم کا باجہ تھا جس میں چند سوراخ ہوتے تھے۔ یہ کورس کا خاص باجہ تھا اور سامعین کی ضیافت طبع کے لیے' اس کی خاص اہمیت تھی۔ تھیٹر دیکھنے والے چند معمولی' کفایت شعار بھلے آدمی ہوتے تھے۔ رومن فتوحات کے زمانہ میں لوگوں کے ذہنوں میں وسعت پیدا ہوئی اور شہروں کے گرد اونچے حصار تعمیر کیے گئے۔ پھر جب متبرک دنوں میں بھی آزادانہ شراب نوشی روا سمجھی جانے لگی۔ تو لوگوں کی توجہ آہنگ وموسیقی کی طرف لازمی طور پر مبذول ہوئی۔ جب تک ڈرامہ کے سامعین میں دیہاتی وشہری' چھوٹے بڑے ایک ساتھ بیٹھتے رہے۔ یہ فن زیادہ سادہ اور فطری رہا مگر رفتہ رفتہ اس میں نئے' اضافے ہوئے۔ اس طرح بانسری بجانے والے نے باجہ کے ساتھ ناچنے اور بھاؤ بتانے کی کوشش کی اور اسٹیج پر اس کا لمبا لبادہ مخصوص پوشاک ہو گیا۔ معمولی ستار میں دو تاروں کا مزید اضافہ ہوا اور خطابت کے لیے' ایسی زبان استعمال ہونے لگی جسے کسی نے کبھی نہ سنا تھا۔ یہی نہیں بلکہ کہاوتوں اور محاوروں کا استعمال کچھ اس پیغمبرانہ بصیرت کے ساتھ کیا گیا کہ اس کے سامنے قدیم یونانی پیشین گوئی مات ہو گئی۔

ابتدائی المیہ نظموں میں سادگی پائی جاتی ہے لیکن رفتہ رفتہ ان میں نیم برہنہ وحشی (SATYRE) کو شامل کیا گیا اور ایسا محسوس کیا جانے لگا کہ نظم کی سنجیدگی پر غیر مہذب اور بھونڈے قسم کی ظرافت کا کوئی خاص اثر نہیں پڑے گا۔ المیہ شاعر اب اپنے سامعین کی دلچسپی کے لیے نت نئی جدتوں کی تلاش میں سرگرداں رہنے لگے کیونکہ یہ نئے تماشے ہیں ہر طرح کے ضابطوں سے آزاد تھے۔ ایک حد تک المیہ شاعری میں طنز و ظرافت کی گنجائش ممکن ہے اور ہم سنجیدہ لمحات سے گریز کر کے شگفتہ مناظر کا جوانہ پیش کر سکتے ہیں بشرطیکہ کوئی دیوتا یا رزمیہ کردار ایک لمحہ میں شاہانہ عظمت جلال میں جلوہ فگن ہو کر دوسرے لمحہ میں دہقانیت اور بازاری گفتگو پر نہ اتر آئے اگر مجھے SATYRIC DRAMA لکھنا ہو تو میں کبھی غیر مہذب یا بازاری لہجہ نہیں اختیار کروں گا اور نہ میں اپنے اسلوب بیان میں کرداروں کی مختلف حیثیتوں کو نظر انداز کروں گا۔ میں اپنے ڈرامے کی تشکیل مانوس اور عام فہم مواد سے کروں گا تاکہ بادی النظر میں ہر شخص ایسا ڈرامہ لکھنے کا حوصلہ کرے مگر جب واقعی ہاتھ میں قلم لے تو اسے پسینہ آجائے۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ شاعر کا اصل کمال نظم کے دروبست اور خیالات کی تنظیم میں ہے اور اسی کی بدولت عام موضوع کو بھی ایک خاص فنی حسن حاصل ہو سکتا ہے۔

اگر جنگل کے باشندوں کو ڈرامہ کا کردار بنانا مقصود ہو تو کبھی انھیں بازاری زبان اور شائستہ لہجہ استعمال کرتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیئے۔ اس قسم کی لغزشوں سے غازیوں، آزاد منشوں اور متمول خاندان کے لوگوں کی توہین ہوگی اور وہ شاعروں کو خلعت و انعامات سے سرفراز کرنے سے گریز کریں گے چاہے مونگ پھلی کھانے والے ان کے حق میں کتنا ہی شور کیوں نہ مچائیں۔

جہاں تک نظم میں بحور و اوزان کے استعمال کا تعلق ہے . . . تمہیں یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرنا چاہیئے۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔ تمہارا خیال ہے کہ تمہارے بزرگ رومی طربیہ نگار

پلاؤٹس (PLAUTUS) کے شاعرانہ آہنگ اور بذلہ سنجی کے معترف تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے محض جلد بازی یا سادہ لوحی کی بنا پر اس کی ضرورت سے زیادہ تعریف کی۔ اگر وہ بھونڈے مذاق اور شائستہ مزاح میں امتیاز کر سکتے تو ایسی غلطی نہ کرتے۔

المیہ شاعری کا اسلوب یونانی شاعر تھیسپس (THESPIS) کے زمانہ تک ناپید تھا۔ وہ اس مخصوص اسلوب کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ عرصہ تک گویے اس کی نظموں کو بھاؤ بتا کر گاتے پھرتے۔ اس کے بعد اسکائلس (AESCHYLUS) نے المیہ کرداروں کے لیے مخصوص "لباس" اور "نقاب" (MASK) کو رواج دیا۔ قدیم طربیہ ڈرامہ نے بھی خاصی مقبولیت حاصل کی لیکن اس میں اس قدر آزادی برتی گئی کہ فحاشی اور تشدد کا عنصر غالب آگیا۔ کورس پر پابندی لگ جانے سے شائستہ سامعین کی دل آزاری کا کوئی موقع نہیں رہ گیا۔ ہمارے شاعروں نے یوں تو ہر اسلوب کو برتنے کی کوشش کی ہے لیکن جب انھوں نے یونانی شاعری کے مخصوص موضوعات کے بجائے قومی زندگی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا تو ان کو خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ روما کے سورماؤں نے اپنی بہادری سے لوگوں کے دلوں پر دھاک جمائی۔ شاعروں نے بھی اپنے میدان میں کمال حاصل کئے مگر وہ گوناگوں فنی مشکلات کے باعث بقائے دوام نہ حاصل کر سکے۔

صائب فیصلہ (SOUND JUDGEMENT) اعلیٰ انشاپردازی کی بنیاد اور ماخذ ہے۔ سقراط کے مکالموں میں تمہیں کافی مواد مل سکتا ہے۔ مواد کی مناسبت سے الفاظ بھی خود بخود سامنے آنے لگتے ہیں۔ وہ مصنف جو اپنے ملک اور احباب کے متعلق اپنے فرائض کا احساس رکھتا ہے اور جو باپ، بھائی کے، جہان کا مقام پہچانتا ہے جو اسمبلی کے ارکان اور عدالت کے ججوں اور سپہ سالاروں کے مخصوص اختیارات کا شعور رکھتا ہے، اسے بلاشبہ اپنے فن پارہ میں ہر کردار کے لئے مخصوص مقام کا احساس ہوگا۔ میں ہر اچھے ادیب کو جو زندگی کی عکاسی کا دعویٰ کرتا ہے یہ مشورہ

دوں گا کہ وہ زندگی اور رسوم و روایات کی موزوں طریقہ پر ترجمانی کرے اور اسی مناسبت سے زبان کا استعمال کرے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ڈرامہ کرداروں کی جذبات نگاری کی حد تک کامیاب ہے لیکن اس میں فنی حسن موجود نہیں اس کے باوجود سامعین اس سے محظوظ ہوتے ہیں اور ان کی توجہ ڈرامہ پر مرکوز رہتی ہے بہ نسبت ان اشعار کے جو بے معنی ہیں یا جو محض مترنم لغویات ہیں۔

یونانی شاعروں کو حاضر جوابی اور موزوں تراکیب فطری طور پر ملی تھیں، ان کو شہرت عام کے علاوہ کسی اور چیز کی ہوس نہیں تھی۔ لیکن ہماری نسل کے شاعروں کی ساری توجہ قواعد کی جزئیات پر مرکوز رہے۔ اس کے علاوہ جب ہوس و حرص کا روگ انسان کے ذہن کو لگ جائے تو بھلا ایسی نظموں کی کیسے امید کی جاسکتی ہے جنھیں ہم معطّر کر کے صنوبر کے صندوقچوں میں محفوظ رکھ سکیں گے؟

شاعری کا مقصد تفریح یا اخلاقی اصلاح ہے۔ کبھی کبھی تفریحی اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیئے تاکہ وہ اشعار ذہن نشین ہو سکیں اور ان کا اثر دیرپا رہے۔ شاعری میں افسانوی عناصر کو حقیقت سے یکسر بے نیاز نہیں ہونا چاہیئے ورنہ ایسی شاعری ناقابل یقین ہو کر رہ جائے گی۔ صدیوں سے دانشوروں نے غیر اخلاقی ڈراموں کو رد کیا ہے مغرور قسم کے بانکے خشک و بے کیف نظموں کو قطعاً پسند نہیں کرتے۔ اگر تم اپنی شاعری میں تفریحی اور اخلاقی عناصر کو خوش اسلوبی سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہو گئے تو تم بیک وقت لوگوں کی دلچسپی کا سامان بھی کر سکتے ہو اور ان کی اخلاقی اصلاح بھی۔ فن و ادب کے سلسلہ میں اکثر اوقات ایسی لغزشیں بھی ہو جاتی ہیں جو قابل معافی ہیں۔ ستار کے تار اکثر وہ سُر نہیں ادا کرتے جو ہم چاہتے ہیں اور اکثر تیر نشانہ خطا کر جاتا ہے۔ اسی طرح اگر کسی نظم میں اعلیٰ خصوصیات موجود ہوں تو اس کی معمولی کمزوریاں معاف کی جاسکتی ہیں۔ ہمارا فیصلہ یہ ہے کہ اگر نقل نویس باوجود تنبیہ کے برابر یکساں غلطیاں کرتا جائے اور موسیقار ایک ہی راگ کو بے سُرا بنانے پر مصر ہو

ہو اور ایک شاعر جو اپنے فرائض کے احساس سے بے نیاز ہو تو وہ تضحیک کا مستحق ہوگا عظیم شاعروں کے لئے ہمارے دل میں قدر و منزلت ہے لیکن ان کی لغزشوں پر ہمیں ہنسی بھی آتی ہے ۔ رزمیہ نظموں اور طویل شعری تصانیف میں یہ بات قابل غور ہے کہ شاعر کے ذہن پر غنودگی بھی طاری ہو سکتی ہے ۔

نظم کی مثال ایک طرح سے تصویر سے مشابہ ہے ۔ کبھی ہم تصویر کو نزدیک سے پسند کرتے ہیں، کبھی دور سے، ایسے ہی جیسے کسی کو مدہم روشنی پسند ہے اور کسی کو تیز روشنی مرغوب ۔ کچھ نظمیں ایک دفعہ کے لیئے لطف اندوزی کا سامان فراہم کرتی ہیں اور کچھ ایسی ہیں جنھیں بار بار پڑھ کر بھی سیری نہیں ہوتی ۔

میرے نونہالو، اگرچہ تمہیں اپنے باپ سے اچھی تربیت ملی ہے اور تمہارے اندر شعری مذاق بھی بدرجۂ اتم موجود ہے مگر یہ بات ہمیشہ یاد رکھو کہ کچھ مضامین ایسے ہیں جن میں ایک خاص حد تک اکتساب فن ضروری ہے ... جس طرح شاندار ضیافتوں کے دوران بے سُری موسیقی تیز خوشبو اور ایسی ہی دوسری چیزیں نفرت پیدا کرتی ہیں اسی طرح کوئی نظم جب دلفریب ہونے کے بجائے شاعر کی بدمذاقی کا ثبوت دے تو وہ انتہائی لغو ہو جاتی ہے ۔ جسے کھیل سے کوئی شغف نہ رہا ہو وہ میدان میں کیوں اترے اور جو گوے و چوگان کے رموز سے ناآشنا ہے وہ دوسروں کو ہنسنے کا موقع کیوں دے ؟ ایک حد تک یہ صحیح ہے کہ شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے مگر میرے عزیزو، تمہارے لئے میرا مشورہ یہ ہے کہ جب تمہارے ذہنی قویٰ شعر گوئی سے احتجاج کریں تو تمہیں زبردستی نہیں کرنا چاہیئے ۔ اس کے باوجود اگر تم کبھی شعر کہو تو نقاد میسیس (MAECIUS) اور اپنے والد یا مجھ کو ضرور دکھالو ۔ اس کے بعد اس تصنیف کو نو سال کے لئے ڈیسک کے اندر بند کر دو ۔ تمہیں ہمیشہ اس کا اختیار ہے کہ جو چیز شائع نہ ہو سکے اسے ضائع کر دو لیکن جو چیز منظر عام پر آ جاتی ہے اسے واپس لینا ناممکن ہو جاتا ہے ۔

انسانی تہذیب کے ابتدائی دور میں جب لوگ جنگلوں میں رہتے تھے

تو خدا کا پیغمبر آرفیس (ORPHEUS) انھیں قتل وغارتگری سے باز رہنے کی تلقین کرتا تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یونان کے شہر "تھیبز" (THEBES) کو بسانے والا ایمفین (AMPHION) سنکھ کی آواز سے پتھروں کو مناسب مقام پر رکھوا تا تھا۔ قدیم زمانہ میں علم وحکمت سے نجی اور عوامی جائیداد میں امتیاز کرنے کا سلیقہ سکھایا جاتا، پاک اور ناپاک کے درمیان فرق بتایا جاتا اور ناجائز جنس پرستی کی جگہ ازدواجی محبت کا گر سکھایا جاتا، علم وحکمت کے ذریعہ ہی شہر بسائے جاتے اور قوانین وضوابط لکڑی کے تختوں پر نقش کرائے جاتے۔ اس طرح رفتہ رفتہ شاعروں اور ان کی شعری تصانیف کی بھی قدر ومنزلت بڑھی۔ قدیم شعرا میں ہومر اور دوسرے فنکاروں نے رزمیہ اور رجز کے ذریعہ شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کی فی زمانہ بھی اچھے شاعروں کیلئے شہرت ونیک نامی کے مواقع مہیا ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ اس فن میں امتیاز حاصل کر سکیں۔

آج کل لوگوں میں اس بات پر بحث ہوتی ہے کہ شعر کی مقبولیت وشہرت آمد پر منحصر ہے یا آورد اور پر تکلف صناعی پر مبنی ہے۔ میں یہ بات نہیں سمجھ سکتا کہ مطالعہ کیسے بغیر ذہانت کے مفید ہو سکتا ہے یا فن کیسے بغیر تربیت کے کامیاب ہو سکتا ہے۔ درحقیقت دونوں ایک دوسرے کے لازم وملزوم ہیں۔ جو شاعر منزل مقصود تک پہونچنا چاہتا ہے اسے ہر طرح کی محنت وکاوش کرنا پڑتی ہے اور گرم وسرد جھیلنا پڑتا ہے یہاں تک کہ اسے محبت اور شراب کو بھی خیرباد کہنا پڑتا ہے ...... آج کل کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ سب سے اچھی نظمیں لکھتے ہیں اور دوسرے حریف سعی لاحاصل کرتے رہتے ہیں چنانچہ فی زمانہ شاعرانہ تعلی میں کسی سے پیچھے رہ جانا یا اپنی حماقت اور لاعلمی کا اعتراف کرنا بیحد شرمناک سمجھا جاتا ہے۔

جس طرح نیلام کرنے والا اپنے گرد خریداروں کا حلقہ بنالیتا ہے اسی طرح شاعر اپنے کلام کی عظمت منوانے کے لئے پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔۔ اگر اس کے کلام میں واقعی جان ہے تو اسے ہر طرف سے تحسین وآفریں کے غلغلے سننے کو ملیں گے۔ اگر تم نے کسی کو کوئی تحفہ دینے کا ارادہ کیا ہے تو اپنے دوست کو

اس موقع پر اپنے اشعار سننے کے لئے مدعو نہ کرو۔ وہ تو ہر شعر پر عش عش کرے گا۔ جس طرح کرایہ کے تعزیہ دار سچے تعزیہ داروں کے مقابلہ میں زیادہ شدومد کے ساتھ ہائے واویلا مچاتے ہیں اسی طرح نقلی مداح سچے پارکھ کے مقابلہ میں زیادہ جذباتی انداز میں تعریف کے پل باندھتے ہیں۔۔۔۔ اگر تم نظمیں لکھتے ہو تو اپنے ناقد کے مدحیہ اشارات کی تہ میں ایسے جملوں کی تلاش کرو جن میں اس نے سچی بات چھپا رکھی ہے۔ اگر تم نے کوئنٹلیس (QUINTILIUS) جیسے نقاد کے سامنے اپنے کلام کا نمونہ رکھا تو وہ ناقص اشعار کو دوبارہ لکھنے کی تلقین کرے گا اور اگر تم نے اس سلسلے میں اپنی مجبوری ظاہر کی تو وہ تمہیں ان اشعار کو رد کر دینے کا مشورہ دے گا۔۔۔۔ ایک اچھا اور عاقل آدمی ہمیشہ بودے اشعار کی گرفت کرے گا، کھردرے اشعار کو برا کہے گا، کریہہ اشعار پر کالے نشان لگائے گا، بیجا صناعی سے اجتناب کرنے، مبہم تراکیب کو سلیس بنانے اور اصلاح طلب اشعار کو بدلنے کا مشورہ دے گا۔ وہ یہ کبھی نہیں کہے گا کہ معمولی غلطیوں کے لئے کسی دوست کی دل آزاری کیوں کی جائے۔ یہ معمولی لغزشیں اس شخص کے حق میں جس کی بیجا تعریف ہوئی ہے زیادہ مضر ثابت ہو سکتی ہے۔

جس طرح طاعون اور یرقان کے مریضوں اور ذہنی توازن کھو دینے والے مجذوبوں سے لوگ کتراتے ہیں اسی طرح عقلمند آدمی جوشیلے شاعروں سے پہلو بچاتے ہیں مگر لڑکے ان کا پیچھا کرتے رہتے ہیں اور چڑانے سے بھی باز نہیں آتے۔ ایسے مجذوب شاعر شعر کی ڈکارے لے کر ہوا میں اپنے سروں کو جنبش دیتے پھرتے ہیں اور جب اس حالت میں کنوئیں میں گر کر لوگوں سے مدد طلب کرتے ہیں تو کوئی ان کی مدد کو نہیں پہونچتا۔ اگر شہریوں میں کوئی ایسے شاعر کو نکالنے کے لئے رسّی ڈالنا چاہے تو میں یہ کہوں گا کہ تمہیں کیا پتہ وہ کس جذبہ کے تحت کنوئیں میں کودا ہے۔ ایمپڈاکلیز (EMPEDOCLES) دیوتا بننے کی خواہش میں اٹنا آتش فشاں کے دہانہ میں کود پڑا تھا۔ لہٰذا شاعروں کو خودکشی کی مکمل آزادی ہونی چاہیئے۔ کسی آدمی کو اس کی مرضی کے خلاف بچانے کی کوشش اس کو مار ڈالنے سے بدتر ہے۔

شاعروں نے مجنونانہ حرکتیں پہلے بھی کی ہیں لہذا انھیں بچانے میں یہ خطرہ ہے کہ وہ آئندہ خودکشی کی خواہش کو ملتوی کر دیں گے۔ کسی کو پتہ نہیں کہ ایسے شاعر کیوں شعر گوئی پر مصر ہیں۔ اپنی حرکتوں سے وہ اپنے آباؤ اجداد کی روحوں کی بے حرمتی کرتے ہیں اور پاک سرزمین پر کفر و الحاد پھیلاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسے مجذوب شاعر کی مثال اس ریچھ کی طرح ہے جس نے اپنی زنجیریں توڑ ڈالی ہیں اور جو اپنے بے کیف اشعار سے عالم و جاہل سب کو فرار کی راہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اگر شامت اعمال سے کوئی اس کے نرغے میں پڑ گیا تو وہ اس سے چپک جاتا ہے اور اپنے کلام سے اس کے قلب و ذہن کو لہولہان کر کے ہی دم لیتا ہے۔

ہوریس کی حیثیت لاطینی نقادوں کے درمیان سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ وہ فطرتاً قدامت پسند تھا اور پیدائشی طور پر ان تمام چیزوں کا قائل رہا جو ہر آزمائش سے گزر چکی ہوں۔ ہوریس کی تنقید میں سب سے اہم خصوصیت اصناف شاعری کے معیاری قدر و قیمت کا تعین ہے۔ اس نے افلاطون اور ارسطو سے استفادہ کیا اور اپنے زمانہ کے مروجہ اصناف پر ان کے اطلاق کی کوشش کی۔ ارسطو کے زمانہ میں المیہ، رزمیہ اور طربیہ تین خاص اصناف اہم مانے جاتے تھے لیکن ہوریس کے ہمعصروں نے ان اصناف کے علاوہ غنائیہ، مرغزاریہ (PASTORAL-) ہجو، مرثیہ اور دوسرے اصناف میں بھی طبع آزمائی کی۔ چنانچہ اس زمانہ میں تنقید کا بنیادی مقصد ان اصناف کی نوعیت اور اہمیت پر روشنی ڈالنا تھا۔ ہوریس فن و ادب میں اتحاد اثر کو بہر قیمت برقرار رکھنا چاہتا ہے اور کلاسیکی اساتذہ کی تقلید کو نئے لکھنے والوں کے لئے بیحد ضروری سمجھتا ہے۔

ہوریس کی تنقید کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ اکثر فنی لوازمات کو پس پشت

ڈال کر اپنے ہمعصروں کے مذاق اور معیار سے متاثر رہا اور یہ کہ اس کے یہاں ارسطو کی طرح فطری معروضیت نہیں پائی جاتی۔ یہ صحیح ہے کہ "فن شاعری" میں اس نے سامعین کے مذاق اور عوام کی پسند و ناپسند سے بحث کی ہے لیکن یہ ایک حد تک ڈرامہ کے لئے صحیح ہے۔ شاعری کے لئے نہیں۔ اس نے "آگسٹس کو مراسلہ اور دوسری ہجو" میں صاف لفظوں میں کہا ہے کہ،

"کبھی عامیوں کی رائے کی پروا نہ کرو۔۔۔ تمہیں ہمیشہ لائق سامعین کی تلاش کرنا چاہیئے چاہے ان کی تعداد کم ہی کیوں نہ ہو"۔

ہوریس خود بھی شاعر تھا لہٰذا فطری طور پر نقادوں نے اس کی شاعری اور تنقید کے باہمی رشتہ کی طرف اشارے کئے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے نظریات اور اس کی شاعری میں پوری مطابقت نہیں ملتی لیکن اس نے جن کلاسیکی اجزا' خارجیت، تکمیل اور موزونیت (DECORUM) کا اپنے مقالہ میں ذکر کیا ہے وہ بنیادی عوامل ہیں اور ان کی مدد سے ہم اس زمانہ کے شاعروں کے کلام کو سمجھنے کے لئے معیار بنا سکتے ہیں۔

ہوریس کے تنقیدی نظریات میں اصول و ضابطہ کو زبردست دخل ہے اور اس بنا پر وہ سند یافتہ ادیب کی طرح خود بھی اپنے کلام کو "مستند" مانتا ہے۔ زبان کے استعمال میں اس کے خیالات زیادہ سخت نہیں بلکہ اس کے یہاں موزونیت کے اصول کو خاص لچک کے ساتھ برتنے کی تلقین کی گئی ہے۔ اپنی ہجویہ نظموں میں ہوریس نے ان شاعروں کا مذاق اڑایا ہے جو اپنی لاطینی شاعری میں خواہ مخواہ یونانی الفاظ گھسیڑتے رہتے ہیں لیکن 'فن شاعری' میں اس نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ شاعر کو اس بات کا حق حاصل ہے کہ وہ غیر زبانوں سے یا قدیم زبانوں سے الفاظ مستعار لے سکے۔ البتہ وہ اس سلسلے میں لفظوں کے "چلن" پر خاص زور دیتا ہے۔ نئے الفاظ جن کا چلن نہیں متروک ہو سکتے ہیں اور پرانے الفاظ جو زبان زد خاص و عام ہیں محاورہ بن جاتے ہیں۔

ہیئت اور مواد کے سلسلہ میں یونانی نقادوں کے یہاں بھی یہ بحث عام تھی کہ شاعری کا مقصد اصلاح ہے یا محض انبساط۔ افلاطون کا خیال ہے کہ شاعر سامعین پر جادو کر دیتے ہیں اور وہ عقل سلیم کے استعمال سے معذور ہو جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ہیسیڈ (HESIOD) کا قول ہے کہ شاعری اخلاقی درس ہے۔ کچھ حکیموں اور عالموں نے خوبصورت لفظوں کے تفریحی اور سحر انگیز پہلوؤں پر زور دیا۔ ہوریس نے ان دونوں نظریات کے درمیان مفاہمت کر کے یہ فیصلہ دیا کہ شاعری کا مقصد سامعین کا ذہنی انبساط بھی ہے اور اخلاقی اصلاح بھی۔

شاعروں کے متعلق سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر پیدائشی ہوتے ہیں یا یہ کوئی اکتساب ہے۔ ہوریس کی خطابیہ نظموں میں شاعروں کی ذاتی امنگ اور خداداد ذہانت کا ذکر ہے لیکن "فن شاعری" میں وہ اپنے پیشروؤں کی اس رائے سے اتفاق کرتا ہے کہ شاعری کے لئے فطری صلاحیت کے ساتھ تکنک کا علم بھی ضروری ہے۔

"فن شاعری" کا تیسرا حصہ شاعری کے نظریہ سے نہیں بلکہ شاعروں سے متعلق ہے۔ اس کا مشورہ ہے کہ شاعری کرنے کے لئے مجذوب اور مجنوں بننے کی کوشش نہ کرو۔ کبھی کبھار نہا لینے سے تمہاری صلاحیت نہیں دھل سکتی۔ شاعر بننے کے لئے سقراط کو پڑھ کر علم حاصل کرو۔ اگر تم نے ردی انداز میں تجارتی تعلیم حاصل کر کے شاعری شروع کی تو اس کلام کا انجام معلوم ہے۔ کبھی اپنے دوستوں اور مصاحبوں کی تعریف سے مت بہکو بلکہ کسی ایماندار نقاد سے اصلاح لو اور اس کی باتوں پر عمل کرو۔ شاعروں میں تخلیقی امنگ اور شعری تحریک کے سلسلے میں ہوریس کے خیالات مصنفوں کی نفسیات اور پیشہ ورانہ سوجھ بوجھ کی بیّن دلیل ہیں۔

ہوریس کے بعد رومی کلاسکیت کے علمبرداروں میں کوئنٹلین (QUINTILIAN) سب سے زیادہ باصلاحیت نقاد ہے وہ بھی "مواد" کے مقابلہ میں "ہیئت" (FORM) کو خاص اہمیت دیتا ہے اور فنی رچاؤ کو ادبی تصنیف کی مابہ الامتیاز

خصوصیت قرار دیتا ہے۔ وہ نثری تحریر میں ترتیب و ترکیب، بیان کی صفائی، قطعیت اور اختصار پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اسلوب بیان بالخصوص روزمرّہ کا موزوں استعمال نثری آہنگ کے لئے ازحد ضروری ہے۔

کونٹی لیئن نے ہیئتی تنقید (FORMAL CRITICISM) کی اصطلاحوں کو معیاری حیثیت دی۔ وہ اس بات پر ہمیشہ زور دیتا رہا کہ نثر نگاری بھی ایک فن ہے جس کے لئے مصنّف کو ریاضت کرنا پڑتی ہے۔ اس کے یہاں تقابلی تنقید کے ابتدائی نمونے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ یونانی ادب کا مقابلہ رومی ادب سے کرتا ہے اور یونانی زبان کا لاطینی زبان سے ساتھ اسے اس بات کا خاص احساس تھا کہ لاطینی زبان میں وہ وسعت اور نفاست نہیں جو یونانی زبان کا خاصہ ہے۔ لہٰذا اس نے اپنے ہم وطنوں کو مشورہ دیا کہ وہ فن و تکنک اور استعارے کی مدد سے اپنی زبان کو مالامال کردیں۔

ساتواں باب

"حرفِ آخر"

یونان و روما کی تواریخ میں کلاسیکی دور حضرت مسیح کی پیدائش سے صدیوں پہلے شروع ہو چکا تھا اور اس کی روایت تیسری چوتھی صدی عیسوی تک کسی نہ کسی شکل میں برقرار رہی۔ یہ دور یونانی تہذیب کا عہدِ زرین کہا جاتا ہے جب کہ فلسفہ، ریاضی، منطق، طب اور دوسرے علوم کے علاوہ رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں مشاہیر نے لازوال شاہکار پیدا کئے۔ کلاسیکی مغربی تنقید ایک اعتبار سے ادب میں تخلیقی کارناموں کا ضمیمہ کہی جا سکتی ہے لیکن دوسرے اعتبار سے اس کی اپنی مخصوص اہمیت ہے اور مستقل ادبی صنف کی حیثیت سے اس کو ادبی تاریخ میں کلیدی حیثیت حاصل ہے۔

ادب اور فنونِ لطیفہ یونانیوں کے نزدیک فلسفہ اور سماجی علوم سے قطعاً مختلف ہیں۔ فرد و سماج پر اس کے اثرات بھی مختلف نوعیت کے ہیں۔ اس کے باوجود اس دور میں جو سماجی و تہذیبی اقدار مروج تھے اور معاشرے میں جو سیاسی و ثقافتی عوامل کارفرما تھے ان کا عکس ادب پر بھی پڑے بغیر نہ رہا۔ افلاطون، ارسطو، لانجائنس اور ہوریس کے ادبی نظریات اپنے مخصوص دور کی پیداوار ہونے کے علاوہ ان بنیادی اصولوں پر مبنی ہیں جنھیں ہم ادبی شہ پاروں کی پرکھ کے لئے

ہمیشہ کار آمد سمجھتے رہے ہیں۔ دو ہزار سال کا عرصہ گزرنے کے باوجود ان مشاہیر کے کارنامے ہمارے لئے شمع ہدایت ہیں۔ جس طرح اردو میں حالی کی تصنیف "مقدمہ شعروشاعری" تنقیدی سرمایہ میں قابل قدر اضافوں کے پیش نظر اگلے وقتوں کی چیز سمجھی جانے لگی ہے۔ اسی طرح قدما کی تنقید مغربی دنیا میں داستان پارینہ کی یادگار ہو کر رہ گئی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ گزشتہ صدیوں میں شاید ہی کوئی نقاد ایسا گزرا ہے جس نے یونانیوں سے خوشہ چینی نہیں کی ہے ان کی بنیادوں پر ہی تاریخی، جدید کلاسیکی، رومانی، تاثراتی اور عملی تنقید کے لئے راہیں ہموار ہوئی ہیں۔

افلاطون، ارسطو یا لانجائنس نے شاعری یا ڈرامہ یا کسی دوسرے فن کی تخلیق نہیں کی لیکن اس امر سے انکار نہیں کہ انکی تنقید سے مشاہیر کے فن پاروں کی اندرونی کیفیت اور بیرونی ہیئت کو اجاگر کرنے میں بڑی مدد ملی ہے۔ حق تو یہ ہے کہ ان کے مطالعہ سے ہمیں نہ صرف کلاسیکی ادب کی تعریف و تحسین میں مدد ملتی ہے بلکہ ان کے متعین کردہ معیاروں سے ہم جدید ادب کو پرکھنے کے لئے مفید نتائج بھی اخذ کر سکتے ہیں۔ تنقید محض ضابطہ یا اصول و اسالیب سے بحث کا نام نہیں بلکہ مصنف یا شاعر کے مرکزی تصور کو واضح کرنے اور مبہم اشاروں کو شرح و بسط کے ساتھ پیش کر کے دوسروں کے اندر بھی وہی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش ہے جس نے شاعر کو متاثر کیا تھا۔ اس لحاظ سے قدما کی اہمیت مسلّم ہے۔

انسانی تہذیب کے ہر دور میں مخصوص قسم کی تنقیدی بصیرت اور شعور کی ضرورت رہی ہے۔ کھرے کھوٹے کی پہچان کے لئے معروضیت اور بے لاگ تنقید اسی قدر اہم ہے جس قدر رصدگاہ میں سائنس داں کے لئے حقیقت تک پہونچنے کے لئے مختلف تجربے۔ فی زمانہ نظری ادّعائیت اور سائنسی جبریت نے ہمارے مطمح نظر کو بہت حد تک دھندلا کر دیا ہے۔ ہم شاعری، ڈرامہ، افسانہ اور دوسرے فنون لطیفہ کو مخصوص تاریخی اور تہذیبی آئینہ میں دیکھ کر ان کے متعلق فیصلے صادر کر دیتے ہیں یہاں تک کہ شہ پارے پس منظر میں رہ جاتے ہیں اور جزئیات پر

بحث طویل ہو جاتی ہے۔ یونانیوں نے ہمیں سب سے زیادہ فن پر توجہ مرکوز کرنے کی تلقین کی ہے۔ چاہے افلاطون کا اخلاقی نقطۂ نظر ہو یا ارسطو کا منطقی اندازِ فکر، چاہے لانجائنس کی جمالیاتی بصیرت ہو یا ہوریس کی دبستانی ژرف نگاہی، ہم یہ بات ہمیشہ محسوس کرتے ہیں کہ فن پارہ کو تنقید میں اوّلیت حاصل ہے اور دوسرے عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس زمانہ میں جب کہ شاعروں اور ڈرامہ نگاروں کو قبولیت عام حاصل تھی ان مشاہیر نے رنگے سیاروں سے عوام کو متنبہ کیا، عمومی شہرت حاصل کرنے والوں کی قلعیاں کھولیں اور اعلیٰ درجہ کے ادب کی قدر شناسی کے رموز منکشف کئے۔

کلاسیکی دور میں جمہوریت کا بڑا زور تھا۔ شہری ریاستیں یونان میں قائم تھیں اور عوام کو حکومت اور انتظامیہ میں بھی دخل تھا۔ شعراء اپنا کلام چوراہوں، بازاروں اور میلوں میں سناتے پھرتے اور ڈرامہ نگار محلوں اور بستیوں میں اپنے سوانگ رچاتے۔ ایسے موقعوں پر گوَیے شاعر اور مبتذل ڈرامہ نگار اچھے شاعروں اور ڈرامہ نگاروں پر سبقت لے جاتے تھے۔ جمہوری نظام میں عوام کے تنقیدی شعور پر تمام کلاسیکی نقادوں نے شبہات ظاہر کئے ہیں۔ ہمارے یہاں مشاعروں اور فلموں میں جو معیار عوام کے پیش نظر ہوتا ہے وہ ہماری آنکھیں کھولنے کے لئے کافی ہے۔ افلاطون نے "قوانین" میں موسیقی کے زوال سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ متشاعروں اور نوٹنکی والوں نے ادب کے فنی معیار کو بے حد نقصان پہونچایا ہے:

"انھوں نے جاہلوں کے دماغ میں لاقانونیت اور دیدہ دلیری کی حد تک یہ بات بٹھا دی ہے کہ وہ نغمہ و سنگیت کے رموز پر اظہار خیال کر سکتے ہیں۔ ڈرامہ نگار شاعروں نے تو تھیٹر کو نی زمانہ عوامی غوغا آرائیوں کا جولاں گاہ بنا دیا ہے۔ اس طرح جاہل طبقہ اب اس بات پر مُصر ہے کہ وہ موسیقی

اور شاعری پر اپنی پسند و ناپسند کی بنا پر صائب رائے دے سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ آجکل ذہنی امارت کی جگہ نوٹنکی والوں کا راج ہے"۔

تقریباً دو ہزار سال گزر چکے ہیں لیکن افلاطون کے ان تاثرات سے کسے انکار ہو سکتا ہے کہ ادبی قدروں کو متعین کرنے کے لئے اکثریت کو ہرگز بےلگام نہیں چھوڑا جا سکتا۔ یہ بات ہمارے مشاہدہ میں ہے کہ مشاعروں، سنگیت سمیلنوں اور سمیناروں میں کھرے کھوٹے کی تمیز کم ہی رہ جاتی ہے وہ سامعین جو محض تفریح یا اپنے منصب کی نمائش کے لئے وہاں موجود ہوتے ہیں اُن سے بھلا ہم کیا امید کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی تنقید کے مطالعہ سے جو بات ہمارے سامنے واضح طور پر سامنے آتی ہے وہ نقاد کی ادبی بصیرت اور اعتدال و توازن ہے۔ یہ صحیح ہے کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنے جمہوریہ سے نکال کر کسی اعتدال پسندی کا ثبوت نہیں دیا تھا لیکن اس کے ساتھ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ ان شاعروں سے زیادہ خائف تھا جو شعریت سے زیادہ شاعرانہ جنون کے قائل تھے۔ ارسطو نے زیادہ معروضی انداز میں تنقید کا حق ادا کیا۔ لانجائنس کے یہاں ظاہری ہیئت اور باطنی کیفیت کے درمیان امتزاج قابل تعریف ہے۔ ہوریس نے تو اپنے مقولہ "شاعری کا مقصد افادی اور انبساطی ہے" سے گویا بے سروپا تجربہ اور بے معنی فلسفہ کو شاعری سے خارج ہی کر دیا۔

ادبی تنقید میں ذاتی تاثرات کا دخل اسی قدر مضر ہو سکتا ہے جس قدر نظری ادّعائیت کا اطلاق۔ مثال کے طور پر مارکسی تنقید کو لیجئے جس کے مطابق تنقید محض فارمولہ کی پابند ہو جاتی ہے اور شاعر یا ادیب کے کارنامے محض سماجی و معاشی حالات کا عکس کہے جاتے ہیں۔ خارجی اسباب ایک حد تک ادبی تخلیق کو متاثر ضرور کرتے ہیں لیکن مارکسی نظریۂ ادب سے یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ انگریزی میں رومانی شاعروں مثلاً ورڈسورتھ، شیلی، بائرن اور کیٹس کی شاعری ایک دوسرے سے

کیوں مختلف ہے اور اردو میں مومن، ذوق اور غالب ایک ہی روح عصر کی پیداوار ہونے کے باوجود اپنے کلام میں ایک دوسرے سے منفرد کیوں نظر آتے ہیں۔ حق تو یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے سلسلہ میں ہم فنکاروں کے طبائع و اذہان اور ادبی روایات کو یکسر فراموش نہیں کر سکتے۔ شاعری اور ادب نہ سماجی فارمولہ ہے نہ سیاسی منشور۔ یہ زندہ، حساس اور باشعور انسانوں کے دل و دماغ کی بہترین پیداوار ہے اور اس میں ان کی اخلاقی و روحانی قوتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ اظہار کے ذریعہ نہ صرف زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں بلکہ اعلیٰ سطح پر تمام بنی نوع انسان کے لئے خیر و برکت کا باعث ہوتے ہیں۔ ہمارے لیے یہ امر قابل غور ہے کہ کلاسیکی تنقید میں وہ ادّعائیت (DOGMATISM) نہیں نظر آتی جو جدید ادب کے مختلف دبستانوں کا خاصہ ہے۔ افلاطون اخلاقیات کا مدرس ہے لیکن جمالیاتی قدروں سے ناآشنا نہیں۔ وہ ادب کو عام انسانوں کے لئے مفید بنانے کی تلقین کرتا ہے اور کہیں سے فراریت یا مریضانہ کیفیات کو ادب کے لئے قابل توجہ نہیں تصور کرتا۔ ارسطو کے فلسفیانہ تجزیہ سے جزو کل، افسانہ و کردار، رزمیہ اور المیہ شاعری کے مقاصد اور شاعر کے نصب العین پر روشنی پڑتی ہے وہ ادبی تنقید کا باوا آدم ہے لیکن اس نے اپنی "بوطیقا" میں کسی قسم کی ہٹ دھرمی کو راہ نہیں دی۔ لانجائنس ادب کی صحیح عظمت کی نشاندہی کرتے ہوئے شاعر و ادیب کی شخصیت پر زیادہ زور دیتا ہے۔ ہوریس کی مثال سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔ وہ خود شاعر اور نقاد تھا لہذا اس کی تنقید "تازہ واردان بساط ہوائے دل" کے لئے شمع ہدایت ہے اس کا خیال ہے کہ شاعری، ڈرامہ یا دیگر اصناف سخن کے مخصوص اصول و اسالیب قدما نے متعین کئے ہیں لیکن ان کے مقلدین ان نظریات پر اضافہ یا ترمیم کے مجاز ہیں۔

اردو میں آجکل عملی اور نظری تنقید پر بہت زور دیا جا رہا ہے۔